

## Table des matières

<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>ii</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>iii</b>
<b>LISTE DES ANNEXES</b> .....	<b>vi</b>
<b>LISTE DES ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES CITÉES DE JACQUES SPITZ</b> .....	<b>vii</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1 BIOGRAPHIE</b> .....	<b>16</b>
1.1 FAMILLE, ÉDUCATION.....	16
1.2 QUELQUES AMITIÉS .....	20
1.3 AMOURS .....	23
1.4 VIE SOCIALE .....	26
<b>CHAPITRE 2 LE CAS SPITZ</b> .....	<b>30</b>
2.1 FORTUNE ACTUELLE ET IMAGE.....	30
2.1.1 À REBOURS : LES ANNÉES 1970 ET 1960.....	32
2.1.2 LES ANNÉES 1950.....	33
2.1.3 L'ŒUVRE PUBLIÉE, INÉDITE ET RÉÉDITÉE .....	35
<b>CHAPITRE 3 SPITZ ÉCRIVAIN</b> .....	<b>37</b>
3.1 LA CONCEPTION SPITZIENNE DE LA LITTÉRATURE .....	37
3.2 LES GENRES SELON SPITZ.....	42
3.2.1 LA POÉSIE.....	44
3.2.2 L'IDÉE DU DRAME.....	48
3.2.3 VERS L'ESSAI ROMANCÉ.....	49
3.2.4 LE ROMAN .....	51
3.3 LECTURES, MODÈLES ET INFLUENCES.....	55
3.3.1 UN ANTI-MODÈLE.....	65
3.4 SON RAPPORT À L'INSTITUTION .....	67
<b>CHAPITRE 4 L'ŒUVRE</b> .....	<b>71</b>
4.1 LE VIRAGE GÉNÉRIQUE .....	71
4.1.1 « CHOISIR UN GENRE PEU FRÉQUENTÉ ».....	72
4.1.2 À PROPOS DE GENRES .....	77
4.2 LES GENRES : ENJEUX ESTHÉTIQUES ET SYMBOLIQUES.....	82
4.2.1 LA SF EN FRANCE : QUELQUES ÉLÉMENTS D'HISTOIRE .....	90
4.3 LA CHRONOLOGIE.....	99
4.4 LE PARATEXTE .....	103
4.5 LECTURES .....	106
4.5.1 LE PERSONNAGE .....	107
4.5.2 L'AUTORÉFLEXIVITÉ.....	120

4.5.3	HYBRIDATION/ EXPLORATION FORMELLE .....	133
4.5.4	PRATIQUES INTERTEXTUELLES.....	144
	<b>CONCLUSION .....</b>	<b>159</b>
	<b>JOURNAL DE JACQUES SPITZ.....</b>	<b>166</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>904</b>
	<b>INDEX .....</b>	<b>918</b>

**LISTE DES ANNEXES**

Annexe 1. Fac-similé d'un feuillet du journal de Jacques Spitz.....	914
Annexe 2. Fac-similé d'un feuillet du journal de Jacques Spitz.....	916

**LISTE DES ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES CITÉES DE JACQUES SPITZ**

- CI *La croisière indécise*
- VdM *Le vent du monde*
- VM *Le voyage muet*
- DV *Les dames de velours*
- AG *L'agonie du globe*
- É *Les évadés de l'an 4000*
- GM *La guerre des mouches*
- HÉ *L'homme élastique*
- OP *L'œil du purgatoire*
- DM *L'expérience du Docteur Mops*
- PZ *La parcelle « Z »*
- JA *Joyeuses apocalypses*

## INTRODUCTION

Jacques Spitz est l'auteur de cinq récits littéraires aujourd'hui oubliés auxquels ont succédé huit romans populaires qui lui valent d'être considéré comme un des pères de la science-fiction française. C'est un cas manifeste de ce que j'appellerai un *virage générique*, phénomène à la fois individuel et institutionnel que son journal intime inédit va me permettre d'examiner et de mieux comprendre. La présente introduction entend montrer comment.

Œuvre littéraire à part entière, ce journal constitue également un témoignage privilégié, *en acte*, sur deux réalités concomitantes : la naissance d'un genre et la perception que pouvait en avoir un de ses premiers représentants.

L'objectif central de cette thèse est de rendre accessible le journal intime de Jacques Spitz, écrivain méconnu de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ce journal intime et l'introduction qui le précède contribuent plus spécifiquement à notre connaissance du roman et du champ littéraire français de l'entre-deux-guerres.

Ce journal fait partie du fonds Jacques Spitz (NAF 28099), déposé à la Bibliothèque Nationale de France (dorénavant BnF) et placé sous la responsabilité de M. Clément Pieyre. J'ai eu accès, au cours de mes recherches, à quantité de documents inclus dans ce fonds : des écrits divers (dont des nouvelles et contes inédits), des comptes rendus de certains de ses romans, des lettres à Spitz, documents qui ont nourri ma réflexion et ma démonstration. Pièce de résistance de ce fonds, le journal a un intitulé : « Craven A », lequel deviendra

« Sans Craven II », « Sans Craven III » et ainsi de suite jusqu'à « Sans Craven XI », pour la tranche chronologique qui me concerne, soit la période qui va de 1928 à 1938. Ce découpage par Spitz n'est nullement homogène : tel cahier couvre à peine quelques mois, tel autre en couvre dix, le dernier s'étend sur huit années. Le journal complet court de 1928 à 1962 et comprend 1779 feuillets recto et verso, c'est-à-dire 3558 pages d'une écriture manuscrite changeante, tantôt déliée, tantôt serrée (voir l'annexe 1). Par comparaison, le monumental journal d'Amiel en compte près de 17 000 (Braud, 2006 : 146) ; l'édition du *Journal 1922-1989* de Michel Leiris (1993) en totalise 954. Voilà qui situe, quantitativement, celui tenu par Spitz. Les 800 feuillets que j'ai transcrits représentent quelque 1600 pages en format lettre, soit environ 45% de la totalité du journal. De ces 1600 pages, j'en ai retenu 650. On lira donc ici, approximativement, 20% de l'ensemble du journal de Spitz.

Pour être lu convenablement, ce journal doit d'abord être situé. Sa lisibilité repose sur une mise en contexte, sur l'inscription du journal dans l'œuvre de l'auteur aussi bien que dans l'histoire contemporaine de sa rédaction. J'aimerais qu'au terme des quelque 150 pages qui suivent, le lecteur ait une bonne idée de l'œuvre de Jacques Spitz, de la fortune de cette œuvre, de même qu'un aperçu de l'homme et de la manière dont il se représentait sa propre personne, sa pratique et son milieu. J'aurais ainsi atteint un de mes objectifs : ouvrir la voie à cette œuvre qu'est le journal de Spitz, document de première main qui témoigne d'une trajectoire personnelle mais représentative de cette période charnière de l'histoire récente, document intéressant aussi bien l'histoire du roman français que celle de la science-fiction française, qui en est une des ramifications, et que celle de leur institution

(qu'on considère cette dernière comme englobée par l'histoire ou comme l'englobant). Car la connaissance que j'ai de l'œuvre romanesque de Spitz et des enjeux qui la traversent serait restée bien en deçà de ce qu'elle est sans ce journal où j'ai puisé à la fois des faits, des interprétations (les siennes et les miennes), des pistes, et un plaisir de lecture que j'espère transmettre et sans lequel ce travail perdrait une partie de son sens.

J'entends situer le journal en tant qu'élément de l'œuvre de Spitz, en l'intégrant à une problématique qui me paraît centrale. Au fil de ma découverte de Jacques Spitz, j'ai observé ce qui me semblait être la division en un *avant* et un *après* : avant *L'agonie du globe* (1935) et après *Les dames de velours* (1933). Suivant cette conception initiale, Spitz serait passé de récits littéraires à ce qu'il appelait ses romans fantastiques et que la récente tradition a peu à peu reconnu comme de la science-fiction (dorénavant SF). Il se serait voué à la littérature, puis compromis dans la paralittérature. Cette division, d'autres avant moi l'avaient remarquée, quand ils n'avaient pas carrément contribué à l'opérer. Des critiques, des historiens, des éditeurs, des lecteurs d'horizons divers, et jusqu'à Spitz lui-même, bref, le temps, comme on dit, avait joué son rôle, en réalité une institution aux multiples prolongements. Un des rares historiens de l'après-guerre à parler de Spitz, Henri Clouard le range sous « Divertissement et rêverie » et « Goût du fantastique », donnant le ton à ce qui allait suivre.

Une première hypothèse explicative était donc celle d'un virage générique que je formulerais ainsi : dans la mouvance surréaliste, le jeune Jacques Spitz avait d'abord écrit et publié des œuvres résolument avant-gardistes d'une haute exigence formelle, puis, probablement déçu par leur peu de retentissement et obligé de gagner son pain, soucieux

aussi de se faire un nom, il s'était tourné vers une production qu'il considérait comme une « amusette alimentaire » (Roche, 1938), laquelle avait pourtant connu un relatif succès et lui assurait posthument une notoriété qu'il avait confusément et vainement souhaitée. Cette explication rassurante et comme toute tracée d'avance avait le mérite de bien cadrer avec un ensemble de préjugés (les miens et les siens) sur l'histoire, la littérature, la société et leurs relations.

Complexe mais néanmoins saisissable, la réalité diffère partiellement de ma construction et cette introduction à la vie et à l'œuvre de Spitz entend montrer comment et en quoi. Elle le fera en répondant à un certain nombre de questions : Spitz a-t-il vraiment effectué ce virage générique du roman littéraire au roman populaire ? Quand cela s'est-il produit et quelle conscience aurait-il eu d'opérer un tel virage ? Comment cette décision s'est-elle manifestée dans les romans et dans son journal ? Dans quelle mesure peut-on considérer que son œuvre est compartimentée ? Qu'est-ce qui a pu inciter un écrivain novateur à se tourner vers une littérature de grande consommation jugée pauvre et répétitive ? Spitz a-t-il vraiment écrit de la SF ? Certaines de ces questions nécessiteront d'être préalablement clarifiées, puisque leur formulation elle-même contient des préjugés, des ambiguïtés, voire des contresens ou des anachronismes. Elles forment ma problématique.

On verra comment ce virage générique de même que quelques-uns des procédés spécifiquement mis en œuvre par Spitz dans son œuvre romanesque disent, signalent ou traduisent sa place à l'intérieur de l'institution. Car, ainsi que l'ont montré Jacques Dubois et Pierre Bourdieu avant lui, « le texte littéraire [...] porte les marques de la position de son

auteur dans le champ institutionnel » (Dubois, 1983 : 36), étant entendu que « le statut social de chaque agent est indirectement figuré dans son credo littéraire et dans ses productions » au moyen de ses choix génériques, formels, stylistiques et thématiques (Dubois, 1983 : 50).

Comme nous le verrons, le journal nous fournit quant à lui sa part plus qu'abondante de renseignements sur les partis pris conscients de Spitz et sur l'image qu'il se faisait de l'institution littéraire, une image dont nous chercherons les traces, nécessairement reconfigurées, dans quelques-unes des œuvres romanesques.

Observons d'abord qu'un virage peut être à 45, à 90, voire à 180 degrés, et (anticipons un peu) qu'il y avait déjà entre *La croisière indécise* et *Les dames de velours*, respectivement premier et cinquième titres publiés, un déplacement générique notable. Rappelons aussi que peu d'écrivains se cantonnent dans un genre unique et parfaitement homogène, la plupart pratiquant, au contraire, deux ou plusieurs genres, concurremment ou simultanément. Chez Spitz, pourtant, la rupture semblait avoir été plutôt franche ; du moins la tradition critique et la situation éditoriale actuelle le donnent-elles à penser, qui négligent complètement la part première de cette œuvre, soit ses romans et récits littéraires, tout en faisant de lui un des précurseurs de la SF, ce qu'il est manifestement, au vu des rééditions ou des éditions d'inédits, des remarques laudatives sur des forums de discussion et des traductions<sup>1</sup>. Il faut dire que Spitz est en partie responsable de sa relative infortune et qu'il n'a pas été totalement insensible à une trajectoire institutionnelle où le hasard entre assez peu.

---

<sup>1</sup> Viennent de paraître, au moment d'écrire ces lignes, deux traductions aux États-Unis : *The eye of purgatory* et *The experiment of Dr. Mops* (Blackcoat Press).

Ce virage générique soulève d'autres questions : pourquoi s'être lancé dans un projet comme *L'agonie du globe* ? Pourquoi écrire *Les évadés de l'an 4000* ? Autrement dit, et pour reprendre une question formulée par Roger Bozzetto : « pourquoi des auteurs ont-ils choisi, pour s'exprimer, une forme mineure ? » (1992a<sup>2</sup>). Car, on le verra, tel était bien le sentiment de Spitz, qui a effectivement cru se tourner vers une forme ou un genre mineurs. Bozzetto propose les trois hypothèses suivantes : 1) « désir de choisir un genre peu fréquenté et de lui imprimer sa marque » ; 2) « possibilité de laisser aller son imagination sans se sentir freiné par une tradition restrictive et des modèles prestigieux » ; 3) « volonté de s'exprimer dans le cadre d'une fiction, selon des matériaux adéquats mais irrecevables ailleurs » (1992a).

Chaque hypothèse soulève à son tour une autre question. Quel est exactement ce genre choisi par Spitz ? Spitz s'était-il senti freiné de quelque façon par la tradition et ses modèles ? Ce qu'il a fait dans ses romans fantastiques était-il irrecevable ailleurs ? Les hypothèses de Bozzetto ont le mérite de toucher à la fois les dimensions institutionnelle, formelle et génétique (ou psychologique) de la pratique littéraire. Elles appellent des remarques. S'agissait-il vraiment du choix d'une forme mineure, ou ses modèles, au contraire, n'étaient-ils pas relativement prestigieux, à supposer que ces modèles aient été Cyrano de Bergerac, le Voltaire des contes philosophiques, le Montesquieu des *Lettres persanes*, les Anglais Jonathan Swift et Laurence Sterne, entre autres représentants d'une tradition de conteurs satiristes ? À ce compte, ces modèles prestigieux auraient très bien pu s'avérer aussi restrictifs que d'autres, ils auraient pu « bloquer » Spitz d'une façon ou d'une

---

<sup>2</sup> La question est empruntée au philosophe Guy Lardreau, *Fictions philosophiques et science-fiction*, Actes Sud, 1988.

autre. Ses modèles, si modèles il y eut, ne faudrait-il pas plutôt les chercher du côté des Rosny aîné, Maurice Renard, Jules Verne ou H. G. Wells, c'est-à-dire du côté d'une tradition nettement plus jeune, voire carrément naissante, et plus directement liée à notre SF moderne ?

Il y a plus. Choix d'un genre peu fréquenté, possibilité de libérer son imagination, volonté de recourir à des matériaux jugés irrecevables, ces hypothèses vaudraient tout aussi bien pour les premières productions de Spitz, ses anti-romans, récits pour le moins iconoclastes, pirandelliens ou voltairiens, elles vaudraient pour *La mise en plis* et les essais mi-romancés mi-autobiographiques que sont *Le voyage muet* et *Les dames de velours*. Le passage à l'anticipation, au fantastique ou à une SF naissante ne représenterait alors rien de plus qu'une suite à ses premières explorations formelles, suite dont Spitz aurait senti et marqué la nouveauté par le biais du surtitre générique de « romans fantastiques ». Notons également que Spitz n'est pas le seul écrivain à procéder de la sorte, et les noms de Pierre Véry, Alexandre Arnoux, André Maurois, René Trintzius et Roger de Lafforest peuvent évoquer des parcours plus ou moins similaires d'écrivains ayant fait le choix, provisoire ou définitif, d'un genre peu recommandable. Avant de connaître le succès que l'on sait avec ses romans policiers et leurs adaptations au cinéma, Pierre Véry avait produit des récits littéraires assez formalistes, *Pont-Égaré* (1929) et *Les métamorphoses* (1931). « Esthétique cubiste », écrivait le critique John Charpentier à propos du premier (1929 : 655). Pierre Véry « aime le fantastique et semble entreprendre de le rajeunir par un apport tout frais d'éléments réalistes et humoristiques. Alors, on ne comprend plus » (1932), reprochait-il aux *Métamorphoses*. À l'instar de celle de Spitz, l'œuvre de Véry semble scindée en deux

blocs ayant peu à voir l'un avec l'autre. Arnoux publie des romans plutôt littéraires, mais également *Le règne du bonheur* (1924), une fable utopiste, puis lorgnera du côté du polar. Le roman d'anticipation d'Arnoux s'inscrit-il bien dans sa production ? Recensant une quinzaine de titres dans la section qu'il lui consacre, Clouard omet *Le règne du bonheur*, qui reste pourtant le seul titre d'Arnoux à avoir été réédité, et deux fois plutôt qu'une (en 1960 et en 1985). Ces quelques cas montrent que l'œuvre romanesque de Spitz n'a pas le monopole du bicéphalisme institutionnel.

J'en viens donc à une hypothèse plus nuancée, qui orientera le présent travail, et à une alternative provisoire à la question du choix d'une forme mineure, que j'énoncerai ainsi : oui, sa production est manifestement divisée, Spitz ayant sciemment choisi de s'exprimer dans une forme qu'il jugeait mineure. À l'appui de ce oui, je retiens les éléments suivants :

a) le *péritexte auctorial*, soit sa décision de grouper sa production à partir de 1936 sous l'intitulé de « romans fantastiques » ;

b) le *métatexte*, soit ses propres commentaires (ou ses silences), présents dans son journal et diverses autres sources, cette mésestime où il tenait sa production dite fantastique (constat qui à son tour appelle une question délicate : pourquoi la dévalorisait-il ?) ;

c) la *réception* tardive et actuelle de son œuvre, réduite à celle d'un auteur de SF mal connu, négligé, et à un romancier surréaliste oublié : l'oubli d'une portion importante de cette œuvre témoignerait d'ailleurs de ce clivage générique entre production littéraire et production paralittéraire ;

d) la *valeur* et le *contenu* respectifs de l'une et l'autre production, littéraire et alimentaire, à savoir :

- l'exploration et la richesse formelles contre un schème répétitif ;
- les thèmes fouillés contre les banalités et invraisemblances, ces deux derniers traits constituant les critiques traditionnelles adressées à la paralittérature.

e) la *chronologie* telle que la donne à voir sa bibliographie : Spitz aurait écrit de la littérature puis de la paralittérature.

On voit le caractère convenu de certains de ces éléments : aux romans littéraires le monopole du personnage complexe ou éclaté, de l'hybridation, de la mise en scène du roman, de l'ironie, tous les traits ostentatoires d'une certaine conception de la littérature ; aux romans alimentaires les personnages falots et unidimensionnels, l'intrigue et les formes convenues, les procédés répétitifs.

Je rappellerai pourtant que la littérature et le roman conformistes, ce pouvait être aussi bien un certain roman littéraire, réaliste et bourgeois. « Notre littérature est extraordinairement conformiste. [...] Plus bourgeoise que la bourgeoisie », écrivait Emmanuel Berl (1929 : 51-55).

J'ai parlé d'une alternative, donc, jugeant que l'hypothèse inverse se défend également. Non, la production de Spitz n'est pas simplement divisée, et à l'appui de ce non, je noterai :

a) le même *péritexte auctorial*, qui fait état de trois et non de deux genres : les romans fantastiques, certes, mais aussi ses « fictions » et ses « essais romancés » ;

b) l'*histoire* même de la SF, en particulier française, histoire à laquelle Spitz participe, qu'il contribue à faire à titre de représentant d'une *proto* ou d'une *préhistoire* qui s'est faite à coup d'avancées, de reculs et de heurts chez ses principaux agents ; je l'ai dit, Spitz est loin d'être le seul à explorer des formes dites mineures ou des genres émergents (le policier, le fantastique et la SF), à les entremêler, et il se pourrait que ces formes n'aient été jugées mineures que du point de vue d'une vieille garde progressivement tombée en même temps que l'hégémonie du roman de type mimétique réaliste ;

c) la *valeur* et le *contenu* respectifs de sa littérature et de sa paralittérature : d'une part, on verra comment diverses formes d'exploration formelle sont présentes dans son fantastique ou sa SF ; d'autre part, si certains thèmes et traitements y sont inusités, d'autres restent assez près de la tradition du roman psychologique français, ou y reviennent. C'est le cas, me semble-t-il, pour des productions un peu plus tardives comme *L'expérience du docteur Mops* (1939), *La parcelle « Z »* (1942) (l'histoire du « mari jaloux », note significativement Spitz dans son journal) et *L'œil du purgatoire* (1945), romans qui comportent une dimension psychologique beaucoup plus nette, dissimulée jusqu'à un certain point derrière une modeste quincaillerie SF, qui ne trompe pas sur une des visées de ces romans (je dirais : éclairer notre conception des rapports humains), de même que *L'œil du purgatoire* peut légitimement être qualifié de récit existentialiste et lu comme tel ;

d) la *chronologie* : le journal nous apprend que la séquence éditoriale ne correspond pas exactement à celle de la production : par exemple, *Ceci est un drame* sera publié en 1947, mais était vraisemblablement achevé dans les années 1930 ; *La forêt des sept-pies* paraît en 1946, mais était achevé dès 1937 ; ce constat, qui m'oblige à un choix

méthodologique (inclure ou non ces titres dans ma période et mon analyse), montre que la question se complique d'une donnée inattendue.

On aura, au terme de mon introduction, une réponse à ces questions, une meilleure compréhension des enjeux et implications de chacune, de même que des différents problèmes qu'elles soulèvent.

Par accessibilité du journal, j'entends également sa *lisibilité*, laquelle repose sur un travail d'éclaircissements ainsi que sur des choix éditoriaux. Jusqu'où, par exemple, pousser le travail de transcription ? Faut-il respecter scrupuleusement l'original ou aider le lecteur ? Telle est l'alternative identifiée par Delbouille (1987 : 224). Mon choix est arrêté : je veux aider le lecteur, c'est-à-dire favoriser son accès immédiat et aisé au texte. « Il ne sert à rien d'offrir au lecteur, quelle que soit sa curiosité ou ses motivations, un document dont le déchiffrement lui demanderait un effort auquel il ne consentira pas » (Delbouille, 1987 : 226). Le jour viendra peut-être où Spitz sera élevé au rang des Balzac et Gide. Il sera alors temps de fouiller plus avant, d'inclure l'ensemble des variantes et un appareil critique. Ce qui ne signifie pas que tout se réglera à présent par enchantement. Une foule de petites décisions ont été prises au fur et à mesure de la transcription et de l'établissement du texte. J'en donne deux exemples fort simples, de natures différentes :

- a) la correction de fautes grossières. Le manuscrit renferme de rares fautes d'accord grammatical ou d'inattention, aisément identifiables, que j'ai corrigées sans prendre la peine de les identifier ;
- b) l'insertion, dans le corps du texte, de certains éléments placés par Spitz lui-même soit en bas de feuillet, soit dans la marge. Spitz marque parfois la suite d'un développement

ou d'une entrée, il la reporte dans son cahier en recourant à son propre système de renvois, assez simple, signalé par une petite croix ou le signe +. J'ai également rétabli le texte en ce qui concerne ces renvois.

Spitz a quelques tics : l'absence fréquente de cédille dans des mots communs (leçon, façon, aperçu), l'absence d'accent sur *où* pronom relatif. J'ai apporté chaque fois les corrections nécessaires.

On trouvera donc ici une transcription du journal intime, pas un fac-similé. La disposition physique de certaines entrées, par exemple celle des listes qu'il arrive à Spitz d'établir, je l'ai uniformisée autant que possible, dans un souci de lisibilité. J'entends par *entrée* ce que Braud définit comme *note*, soit « une unité de texte délimitée par deux blancs, et possédant souvent une cohérence thématique et stylistique » (2006 : 11). Le journal de Spitz étant pour l'essentiel non daté, la distinction proposée par Braud n'opère d'ailleurs qu'en partie puisqu'il n'est pas toujours possible de savoir si telle note, au sens de Braud, a été écrite à l'intérieur de la même entrée que telle autre, c'est-à-dire si deux notes consécutives ont été écrites le même jour. Spitz ne signale le jour ou la date ou le mois seul qu'en de très rares occasions (anniversaire, fête, voyage, etc.). Pour le reste, quand la chose était possible et utile, j'ai moi-même fourni au lecteur une date, parfois approximative, ou un point de repère obtenu à l'aide d'indices ou d'indications historiques ou événementiels.

De manière générale, j'ai limité le plus possible mes interventions.

Les 650 pages retenues l'ont été en fonction des critères suivants : le caractère représentatif de l'ensemble, son intérêt littéraire et la lisibilité des différentes entrées. Comme les histoires amoureuses occupent une part importante du journal, j'ai tenu à

respecter cette proportion, à ne pas créer l'illusion qu'il s'agissait d'un journal strictement littéraire ou de la vie littéraire – ce que le journal n'est surtout pas. Ce détail a son importance : Spitz ne tient pas un journal de la vie littéraire, bien que la littérature et l'écriture y occupent une place importante. Comme elles sont nombreuses, je n'ai pas retenu systématiquement *toutes* les entrées consacrées soit à un écrivain, soit à une œuvre, soit encore à une question d'histoire littéraire. Mais j'ai retenu tout ce qui concernait explicitement l'une ou l'autre des œuvres de Spitz lui-même. Vu leur rareté, ce ne fut pas difficile de retenir tous les souvenirs d'enfance et de vie en famille. Ont été conservées les entrées qui présentaient soit un caractère inattendu, soit une grande valeur littéraire (selon ma propre perception), de même que certaines entrées qui n'auraient pas été compréhensibles l'une sans l'autre. Sans les écarter systématiquement, j'ai choisi de ne pas privilégier celles consacrées à la description de paysages, listes de fleurs ou de plantes, etc., dont certaines sont assez longues : je me suis intéressé à Spitz d'abord pour son œuvre romanesque et pas pour son penchant, bien réel, pour la botanique. J'ai également omis la majorité des très brèves indications du type « Journée ensoleillée ». Que le lecteur sache qu'il en existe. Enfin, à entrées équivalentes (en intérêt ou par le propos) j'ai opté pour celle qui présentait le moins de mots illisibles, ignorant ainsi certaines séances d'écriture automatique au cours desquelles la plume courait manifestement très vite et sans grand souci de clarté : leur lecture en est souvent malaisée. Il n'est resté qu'une quinzaine de mots illisibles dans les 650 pages du journal (environ un mot aux 50 pages) et quelques-uns, placés entre crochets, dont je ne suis pas parfaitement sûr. De manière générale, on observe une amélioration de la graphie au fil des ans, de même qu'une disposition un peu moins

négligée à partir des années 1930. Du reste, indépendamment de ces critères, ma subjectivité a certainement pu jouer à l'occasion.

Je suis pleinement conscient d'un danger inhérent à toute entreprise de ce type, celui d'avoir fabriqué mon propre portrait de l'écrivain à partir du portrait qu'est forcément le journal lui-même. Je pense avoir évité ce danger. Il aurait été possible de donner de Spitz une image « fermée », statique ou monolithique, celle d'un misogyne ou d'un amoureux à répétition, d'un cynique ou d'un heureux. Car tout est là. L'image qui va se dessiner ressemble pour l'essentiel, j'en suis convaincu, à celle offerte par le journal.

Cette introduction comportera une vue générale du cas Spitz, de son œuvre et de la fortune de celle-ci. Elle présentera brièvement l'homme, puis l'écrivain : son journal donne en effet accès à sa propre perception de la littérature, des genres littéraires et de leur interrelation, Spitz y parle abondamment de ses modèles et anti-modèles, de quelques figures importantes, signale des lectures marquantes et fait implicitement ou explicitement état de son rapport à l'institution. Ce rapport à l'institution ainsi que l'image qu'il se faisait de lui-même permettent de mieux comprendre comment Spitz pouvait difficilement, *en principe*, juger favorablement ses romans fantastiques.

Après quelques considérations sur les genres littéraires, leur inscription dans l'histoire et leur caractère dynamique, je me pencherai sur son œuvre, et plus particulièrement sur quatre titres, choisis pour leur caractère représentatif. L'examen de différents traits génériques me servira à comprendre en quoi et comment l'œuvre subit un hypothétique virage. Ces éléments sont : le paratexte, le personnage, l'hybridation formelle, l'autoréflexivité et l'ironie. J'aurai également recours à des éléments du métatexte, soit aux

propres commentaires de l'auteur et à ceux de la critique. Le journal et les archives que j'ai pu consulter m'ont également alimenté en renseignements sur la chronologie, renseignements cruciaux que mon analyse ne pouvait ignorer. Mes entretiens avec Bernard Eschassériaux ont eux aussi nourri ma recherche. Les quatre lectures et analyses que je propose ne peuvent prétendre à rien de plus qu'à ouvrir la voie à d'autres analyses et lectures, à signaler des pistes qui me paraissent potentiellement plus fécondes que d'autres. L'œuvre de Spitz est riche, quantitativement imposante, elle demeure en bonne partie inédite et il y a fort à parier qu'on mettra un jour la main sur d'autres productions, poèmes, récits, articles, carnets, sur d'autres lettres, les siennes en particulier, probablement dispersées dans différents fonds d'écrivains et d'éditeurs. Il s'agit moins de justifier les limites de mon travail que d'exposer les faits, et le fait est qu'on continue de trouver des documents, comme en témoigne la récente découverte et la publication de la correspondance Véry – Spitz (Pieyre, 2010).

Enfin, on verra ce qu'est le journal, de quoi et comment il est fait, quelles difficultés présente cette œuvre dont près de deux milles pages attendent encore leur tour d'être lues et rendues accessibles. Ce journal est lui aussi traversé par des enjeux et des questions sur son statut ; il appartient pleinement, selon moi, à l'œuvre de Jacques Spitz et à la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, et trouverait (j'aimerais qu'un futur simple prenne la place de ce conditionnel) sa place auprès des journaux de Léautaud, Leiris, Kafka et quelques autres diaristes de renom.

## CHAPITRE 1

### BIOGRAPHIE

#### 1.1 FAMILLE, ÉDUCATION

Comme ces plantes qui poussent dans un sol maigre et rocailleux, je me serai formé au milieu d'une absence complète d'encouragements.

Jacques SPITZ,  
*Journal.*

Cette plante, c'est la saxifrage, nom donné par Spitz à un essai demeuré inédit. Spitz s'est-il réellement développé seul dans un milieu aride et rude ? Il est difficile de le croire, et tout dépend de ce à quoi il songeait en évoquant ainsi ses origines et sa formation. Mais l'image parle, elle dit un sentiment d'adversité, de solitude ou d'isolement.

Jacques Spitz est né le 1<sup>er</sup> octobre 1896 à Nemours (Oran) en Algérie, soit un peu moins d'un an après le mariage de Joseph Spitz<sup>3</sup> (Strasbourg, 8 avril 1869 – Paris, 13 février 1946) et Suzanne Dabancour (Mâcon, 10 avril 1874 – fin 1950 ou début 1951<sup>4</sup>), à Chartres, le 21 octobre 1895. Le couple aura quatre fils, et la famille habitera successivement l'Algérie, Quimper, Rouen, Besançon, vraisemblablement au gré des

---

<sup>3</sup> Peut-être s'agit-il du lieutenant Joseph Spitz, auteur de *l'Histoire du 2<sup>e</sup> régiment de zouaves* (Angers, Lachèse, 1898 ; Oran, Perrier, 1901).

<sup>4</sup> Je n'ai pas mis la main sur cette information, mais Spitz note, dans une lettre à Pierre Véry datée du 10 février 1951, que son « hiver fut assez occupé par des démarches, soucis etc. consécutifs à la mort de [s]a mère » (Pieyre, 2010 : 209).

déplacements professionnels du père, militaire de carrière ayant atteint le grade de général. Du côté maternel, les Dabancour et Rubat du Mérac, sont issus quelques magistrats, dont le grand-père de Spitz, substitut du procureur impérial, et un oncle, Henri Rubat du Mérac, avocat à la cour d'appel. Spitz grandit dans un milieu conservateur, antidreyfusard et antisémite, de cet « antisémitisme de grand-papa », ainsi que le qualifiait Bernard Eschassériaux<sup>5</sup>. On verra à la lecture du journal que cet antisémitisme n'était pas si innocent qu'il le prétendait.

Spitz était l'aîné des enfants. Engagé volontaire à l'âge de 17 ans, son frère Pierre (Angers, 8 janvier 1898 – Saint Jans Capelle, 3 mai 1918) meurt au combat dans les Flandres. Spitz l'évoque avec émotion à deux reprises dans le journal. Jean (Chartres, 18 septembre 1899 – 1973) était dans la marine et René (Quimper, 27 janvier 1903 – 29 janvier 1986) joignit l'ordre dominicain. Spitz qualifiait le benjamin d'idéaliste de la famille (*dixit* Bernard Eschassériaux).

Des études et une éducation sans doute bourgeoises conduisirent Spitz à Polytechnique, comme plus tard René. Il en était sorti, en 1921, 174<sup>e</sup> sur 211 élèves. Il participera aux deux grandes guerres. La première lui apparaît, rétrospectivement, un événement bienvenu : « la guerre, à ne considérer strictement que mon égoïsme, ne m'a rien apporté que d'agréable. D'abord je l'ai souhaitée. J'avais dix-sept ans, elle représentait pour moi l'imprévu, le grandiose dans la vie plate que je menais » (Journal). La Légion d'honneur lui fut remise, simple formalité pour un polytechnicien revenu du combat, si l'on en croit Eschassériaux, qui signale que Spitz portait le ruban rouge, malgré son mépris des

---

<sup>5</sup> Sauf indication contraire, les citations d'Eschassériaux non référencées proviennent des entretiens que nous avons eus au cours de l'hiver 2009.

honneurs. La fiche d'identité conservée à la Bibliothèque centrale de l'école polytechnique le désigne comme agent de brevets et homme de lettres. Ingénieur de formation, il portera le moins possible ce chapeau-là, bien que son intérêt pour la science soit réel, comme en témoignent certaines lectures rapportées dans le journal, les conférences auxquelles il assiste et ses articles sur des questions de physique quantique. Il aurait regretté n'être pas physicien. Dès le début des années 1920, il consacre l'essentiel de son temps à l'écriture. La correspondance et le journal nous éclairent très peu sur leurs rapports. Une lettre de son père permet d'imaginer le point de vue des parents sur la production littéraire de leur fils : « ta mère [...] a été complètement affolée par la lecture de *La mise en plis*. Elle déclare n'y rien comprendre et je la crois ». Joseph Spitz termine sur ces mots : « l'auteur de *La mise en plis* paraît capable d'écrire une œuvre personnelle de vraie valeur, lorsqu'il le jugera à propos... Mais quand ? » (Lettre du 25 juin 1928). Une des rares entrées du journal consacrées à son père insiste sur leur identité de caractère et de nature, une nature qui les incline à fuir les difficultés de la vie. J'ai été étonné de ne pas trouver dans le journal de 1946, où m'a poussé ma curiosité, une entrée sur la mort de ce dernier. Mais de manière générale, Spitz parle très peu de sa famille dans le journal, il évoque rarement son enfance, critique plus souvent qu'autrement l'image d'une certaine bourgeoisie, celle de l'« [i]mmonde et insupportable atmosphère du Dimanche bourgeois » (Journal) et de l'« [e]ffroyable ennui que dégage la vision des êtres du Dimanche » (Journal inédit), jour symbolisant pour lui la misère bourgeoise.

Financièrement, sans avoir jamais souffert de la privation, Spitz n'a pas toujours été très à son aise, ni aussi confortable qu'il l'aurait souhaité. Parlant de sa venue aux lettres, il

déclarait avoir « quitté une vie d'aisance pour une vie de restrictions » (Roche, 1938). Faut-il souligner que les ventes de ses œuvres durent être plutôt modestes ? De manière générale, et contrairement à ce qui s'observe chez plusieurs diaristes<sup>6</sup>, Spitz ne fait pas grand cas de questions d'argent.

Spitz a habité la majeure partie de sa vie adulte à Paris, sur l'Île Saint-Louis, vraisemblablement à partir de 1925 : au 2, rue Budé, pendant quelques années, puis sur une rue immédiatement voisine, au 10, Quai d'Orléans, là où il finira sa vie. Deux inscriptions, l'une dans son bureau, l'autre dans sa chambre, se lisaient ainsi : « Au regard qui s'élève offrir une pensée est une tentation incitant à chercher sous la voûte du ciel la sentence manquante » et « Sommeil, amour, mal ou mort vont ici, couchant la chair tendre ou songe ».

Il a vécu seul, invariablement. Il meurt le 16 janvier 1963, à 66 ans, à l'hôpital Foch. Eschassériaux a consacré aux derniers jours de la vie de Spitz un chapitre d'un récit inédit, chapitre intitulé « Mort d'un Spartiate », et qui donne une bonne idée de son caractère inébranlable, résolument digne jusqu'à l'excès : atteint d'un cancer qu'il avait caché à tous, Spitz se préparait à mourir, seul dans son appartement, « strictement habillé, cravaté, [...] chaudement revêtu de sa cape de voyage », où on le trouve, dans des circonstances qu'il n'avait pu prévoir, avant de le conduire presque de force à l'hôpital.

Peu de gens s'étaient présentés pour accompagner sa dépouille au cimetière Montparnasse : quelques amis, dont Paul Rézal, le plus ancien, des membres de la famille, ses deux frères, de même que des représentants de la famille Armengaud, selon

---

<sup>6</sup> Voir Braud, 2006 : 77.

Eschassériaux. C'est l'un d'eux, André Armengaud, un ami de longue date, qui avait commandé à Spitz des notes pour la Section historique de l'Armée américaine sur la situation culturelle de la France<sup>7</sup>.

## 1.2 QUELQUES AMITIÉS

Il a fréquenté longtemps Paul Gistucci<sup>8</sup>, le G. de plusieurs des entrées qu'on lira, avec qui il semble partager principalement des histoires de femmes.

Spitz fut aussi très lié à F. Cason-Bonardel, de huit ans son aîné. On a de lui quelques très belles lettres, qui témoignent d'une amitié profonde. Dans l'une d'elles, écrite de Shangai et datée du 6 juin 1925, Cason-Bonardel commente *La croisière indécise*, mentionne les qualités et défauts qu'il y voit, le choix de Gallimard comme éditeur, fait des suggestions de titres et dit attendre la communication de l'autre œuvre, peut-être *La mise en plis*. Il écrit du style de Spitz qu'à défaut d'être mûr, il était personnel et « fort loin de celui de Chateaubriand, de Renan et de Barrès ». Cason-Bonardel fait des remarques plutôt techniques, indices de culture ou de compétences claires ; il parle ponctuation, monologue intérieur, et dit regretter avoir lâché Spitz dans leur « projet de correspondance imaginaire » (8 novembre 1925). Cette amitié s'est prolongée au-delà des années 1920.

Il faut mentionner une autre amitié importante, celle du Belge Gaston Derycke

---

<sup>7</sup> Récemment éditées sous le titre *La situation culturelle en France pendant l'Occupation et depuis la Libération* (voir la bibliographie).

<sup>8</sup> J'ai retracé un Paul Xavier Auguste Gistucci (1903-1996), né à Besançon, une des villes habitées par la famille Spitz, lui aussi polytechnicien (1923), dont le père était également militaire de carrière, mais je ne saurais affirmer, hors de tout doute, qu'il s'agit bien du même.

(1913-1975), qui prit le pseudonyme de Claude Elsen et que nous retrouverons plus loin. Intellectuel de droite notoire, Derycke fut poète, essayiste, traducteur et animateur culturel, mais également critique littéraire et de cinéma pour la *Nouvelle Revue française*, *Cassandre*, *Le Rouge et le Noir* et *Les Beaux-Arts*. Ses vues politiques lui attirèrent quelques ennuis à la Libération :

des journaux comme *Cassandre* ou le *Nouveau Journal* pouvaient aligner les noms de Robert Poulet et Gaston Derycke, qui faisaient figure d'exacts homologues de Brasillach et Rebatet. [...] Après la guerre on retrouve Gaston Derycke devenu Claude Elsen en France, où il poursuivra une carrière littéraire favorisée par Jean Paulhan (D'Hugues, 2000 : 27).

Est-ce pour des raisons politiques que Derycke prend un pseudonyme sous lequel il traduira une quantité impressionnante de romans, surtout américains, et plusieurs ouvrages de psychologie ? Quoi qu'il en soit, au moment de la mort de Spitz, Elsen avait fait et tenté beaucoup pour la réputation de celui qu'il admirait manifestement et dont il n'a jamais cessé de commenter les parutions, au point d'avoir pu se croire son éventuel ayant droit. Elsen connaissait très bien les archives de Spitz. Il y avait probablement eu accès, directement ou indirectement. Il signale, au moment de la mort de son ami, l'existence de « plusieurs manuscrits inédits » et d'un « très important journal intime, dont ses amis souhaitent la publication » (Elsen, 1963a : 534<sup>9</sup>). Elsen s'est senti frustré de n'avoir pas été légataire ; sa déception, m'a confié Eschassériaux, a été extrême.

Au nombre de ces amitiés précieuses, je ne peux trop insister sur celle qui le lia justement à l'écrivain et homme de théâtre Bernard Eschassériaux (1924-2010). Ils font

---

<sup>9</sup> Elsen a d'ailleurs publié une étude sur le genre : « Du journalisme intime » (*La Table ronde*, nov. 1949, p. 1772-1777).

connaissance vers la fin de 1942, à la faveur d'une lettre admirative qu'un jeune homme naïf de dix-huit ans eut le courage d'adresser à un écrivain dont il venait de découvrir l'œuvre, avec *Le vent du monde*, une lecture qui l'a renversé et changé de celles que contenait la bibliothèque familiale, les romans de Paul Bourget et d'Henry Bordeaux. Spitz l'invita par lettre à venir le rencontrer et afficha son cynisme habituel en lui disant qu'il repartirait probablement déçu. Leur premier entretien fut cordial, Spitz se montra sympathique. Une année s'écoula avant la rencontre suivante, jusqu'à ce qu'ils se fréquentent de plus en plus régulièrement. Leur relation prit la forme non avouée d'un rapport père-fils, d'autant que le jeune admirateur était orphelin de père : « Je n'avais pas de père. [...] quand je suis arrivé chez Spitz, évidemment je ne me le suis pas dit, mais j'avais trouvé mon père spirituel » (entretiens avec Eschassériaux). L'impression générale laissée par Spitz sur son cadet est celle d'un être multiple, complexe, qui s'assurait de ne montrer ou démontrer ni faille ni faiblesse. Leur amitié dura, presque sans soubresaut, jusqu'à la mort de Spitz. Quand René Spitz l'en a informé, Eschassériaux a été extrêmement surpris du choix de Spitz de lui laisser l'ensemble de son œuvre publiée et inédite. Je crois pour ma part qu'il entraînait dans ce choix un heureux calcul, conscient ou non : Spitz avait choisi quelqu'un de jeune, en fait le plus jeune de ses camarades, écrivain lui aussi et manifestement enthousiaste face à l'œuvre. La décision a tout de même porté fruit. Au cours des années qui suivirent, Eschassériaux a essayé à plusieurs reprises de faire rééditer l'ensemble des romans, bien que seuls certains titres de SF aient trouvé preneur. Il a fait don des archives à la BnF en 2006, mais m'a confié avoir retrouvé après coup d'autres documents, dont un ensemble d'« exercices automatistes » qu'il jugeait n'avoir

d'intérêt que pour un historien de la littérature<sup>10</sup>. J'ai appris que Spitz avait envisagé la publication ou, à tout le moins, la conception d'un « recueil de pensées » intitulé « Variations sur le néant », titre à la Cioran, avant la lettre. Le journal nous révèle d'ailleurs la conception d'un nombre important de ces recueils possibles, dont on sait qu'ils n'ont jamais atteint les rayons des librairies, et qui pour la plupart n'ont sans doute pas été conservés. La découverte de l'un ou de l'autre demeure bien sûr possible.

### 1.3 AMOURS

Si je considère ma personne pour y trouver un trait un peu net, je ne parviens à noter comme certain que mon goût pour les femmes.

Jacques SPITZ,  
*Le voyage muet.*

Il entre assurément dans le rapport de Spitz aux femmes, comme dans son rapport à la famille, un ensemble de dispositions qui colorent son rapport à l'écriture et à l'institution littéraire. Une étude autrement minutieuse que la mienne clarifiera mieux ce complexe, bien réel, dont je ne donne que deux exemples parmi cent, tout à fait explicites ceux-là, du genre de pistes à explorer :

si je m'abandonnais à plein, je ne ferais plus rien littérairement, tant toute cette fiction littéraire me paraît inadéquate, contraire même à la gravité essentielle. Cependant, telle qu'elle est, j'aime cependant plus que tout la littérature, – tout de même qu'en amour, avec mon physique et mon attitude, je préfère les filles de rien aux femmes auxquelles je serais en droit de prétendre (Journal).

---

<sup>10</sup> J'ai prié M. Eschassériaux de ne pas détruire ces textes, d'en faire don à la BnF ou de me les remettre. J'ignore malheureusement ce qu'il en est advenu.

Écrire, c'est la consécration de la part spirituelle de lui-même [le sceptique], au même titre qu'il consacre sa réalité en abandonnant à cette réalité sa part charnelle. *Il écrit comme il va au bordel*. Il méprise le lecteur, comme il méprise la putain qu'il vient de baiser, et cependant il lui est nécessaire, comme elle lui est nécessaire (Journal).

Plus on avance dans le journal, plus il regorge d'entrées consacrées par Spitz à ses émois amoureux, mais aucune liaison ne fut durable ni tout à fait satisfaisante. Sa misogynie est aussi grande que sa timidité, dont il écrit : « Ma réserve est excessive. Je suis vraiment paralysé par un "*inferiority complex*" comme ils disent » (Journal). Ce complexe, il semble par moments prendre plaisir à l'entretenir : « Amoureux secret de l'échec, il ne m'était peut-être pas désagréable de rentrer avec le même regret que j'avais si souvent cultivé, adolescent, à propos d'autres [femmes] » (Journal). Cette timidité n'empêche pas sa fréquentation régulière des prostituées, qui le fascinent, pour la plupart. Timide, soit, mais peut-être aussi charmeur, et probablement moins paralysé qu'il le prétendait : c'est sous les traits de Don Juan qu'Eschassériaux l'a dépeint dans un drame satirique où il le met en scène<sup>11</sup>. Spitz aurait d'ailleurs détruit un ensemble de récits intitulé « Chambres pour un instant », écrits sur la prostitution et sur des rencontres à caractère sexuel jugées sans doute trop choquantes ou intimes. Le journal en suggère par endroits la teneur.

« Mais si je renonçais à l'amour, alors il n'y aurait plus rien. Rien, rien. Ça ne vaudrait plus la peine de continuer à vivre » (Journal). Des entrées comme celle-là montrent l'importance énorme tenue par la femme dans la vie de Spitz. À 21 ans, il a aimé une femme un peu plus âgée que lui : première déception amoureuse. Isabelle, dite Belle, était

---

<sup>11</sup> *Don Juan aux enfers*, pièce radiophonique de 1973, éditée à compte d'auteur sous ce même titre en 1995.

veuve de guerre ; elle figure, sous le nom de None, dans le roman autobiographique inédit *L'appareil ne fonctionne pas*.

On trouve dans le journal la relation passablement détaillée ou la mention d'autres épisodes amoureux, plus ou moins agréables ou douloureux : Jeannette (Journal, 1931), Gladys Greenlee (ou Greenlec), dite Mrs G., « curieux animal, si anglais » (Journal, 1932), Huguette, « petite putain à trente francs » (Journal, juin 1933 ou 1934), Tony, la jeune Américaine lesbienne (Journal, 1932, 1933), Jenny Graf, « négresse blanche » qui « se balade nue dans une robe et un corsage » (Journal, 1936).

Mais le plus douloureux d'entre tous ces épisodes semble avoir été sa passion tardive pour Sabine, une ancienne conquête d'Eschassériaux dont Spitz a fait la connaissance au début des années 1950. Par pudeur, coquetterie ou goût du mystère, Eschassériaux n'a pas voulu me révéler son nom de famille, prétextant qu'elle vivait sans doute toujours au moment de nos entretiens de l'hiver 2009. Spitz était tombé follement et jalousement amoureux de celle qui deviendra l'Albine du récit autobiographique *Albine au poitrail*, dernier titre publié du vivant de l'écrivain. Sabine était nettement plus jeune que Spitz, de 30 ans environ. Pour la petite histoire, et sauf erreur, l'amoureux de Sabine était alors un des frères Armengaud, un rival plus jeune que Spitz appelait l'écornifleur.

#### 1.4 VIE SOCIALE

Ayant traversé la vie comme un isolé, sans chevaux ni bagages, ayant réussi à échapper à toutes les tentatives d'emprisonnement dans les fonctions sociales.

Jacques SPITZ,  
*Les dames de velours.*

Le journal n'est pas riche en anecdotes mondaines, conséquence du mépris de Spitz pour les chapelles et la vie littéraire en général. Il n'a jamais pris part au surréalisme comme mouvement ou groupe organisé, bien qu'il ait croisé André Breton, qu'il jugeait poseur, Louis Aragon, qu'il appréciait, Jacques Prévert, Max Jacob, Dora Maar et quelques autres. Il parlait de la posture puis de l'imposture du surréalisme. Il écrit : « Une plume est faite pour écrire, non pour rédiger ou signer des manifestes » (Journal inédit, vers 1939). On verra également, à la lecture du journal, combien la politique, grande ou petite, y tient peu de place. Elle en est pratiquement absente jusque vers 1937, au moment de la montée au pouvoir du Front populaire. En fait, Spitz tient du loup solitaire ; il note dans un « Portrait » : « le sentiment d'une concurrence possible me paralyse. On juge alors de ce que peuvent être mes relations avec l'univers social » (NAF 28099 [20], f. 86). Cette asociabilité touche davantage ses confrères, les autres écrivains en général, envers qui il est rarement tendre : « La pensée qu'on puisse prendre un littérateur au sérieux me plonge toujours dans une douce hilarité » (Journal). Il prétend n'être « pas sympathique aux autres hommes » (Journal), puis il lui arrive de se rappeler à l'ordre, conscient de l'importance du jeu institutionnel. Spitz est dans ce balancement. En pratique, il a peu fait pour s'assurer un sort plus enviable que celui qui fut le sien.

Je note une brève liste de camarades, des gens du monde des lettres et des arts que Spitz aurait vus ou considérés plus sérieusement (selon Bernard Eschassériaux) : le critique Benjamin Crémieux, les poètes Henri Michaux et Jacques Prévert, le romancier Pierre Véry, un certain La Patellière, neveu du peintre Amédée Dubois de La Patellière, l'écrivain Jean Cassou. Ces personnes ne figurent à peu près pas dans les dix premières années du journal, même Crémieux, pourtant parrain littéraire du jeune écrivain, qui en avait fait le dédicataire de son premier roman.

Critique littéraire, romancier (*Le premier de la classe*, Grasset, 1921), auteur d'une thèse de doctorat sur la littérature italienne et d'un *Panorama de la littérature italienne contemporaine* (Kra, 1928), traducteur et commentateur de Pirandello, qu'il introduit en France, chef du bureau italien aux Affaires étrangères, membre du PEN club international, Crémieux fut un acteur influent du monde littéraire. Jean Paulhan le fait entrer chez Gallimard en 1920, dont il devient « un membre important du comité de lecture. Moins connu que Paulhan, dans la mesure où il n'occupe aucun poste de direction, dans la revue ou aux éditions, c'est pourtant un des lecteurs auxquels Gaston Gallimard accorde le plus de crédit » (Assouline, 1984 : 120). Résistant, Crémieux est arrêté, puis meurt déporté en 1944.

J'ignore encore dans quelles circonstances Spitz l'a rencontré. Quelques trop rares lettres de lui sont conservées dans le fonds Spitz. La première date de novembre 1924, soit un an et demi avant la parution du premier récit de Spitz. Puis, dans une lettre du 25 février 1925, Crémieux promet à Spitz de lui trouver un éditeur pour *La croisière indécise*. En mars de la même année, il lui dit tout le bien qu'il en pense, en dépit des influences dont

Spitz n'est pas encore délivré : Giraudoux, Valéry, Proust, et termine sur : « vous êtes bien le contemporain de Delteil et d'Aragon » (lettre du 11 mars 1925). Il lui suggère un autre éditeur, Émile-Paul frères, au cas où Gallimard refuserait *La croisière*. En effet, Gaston Gallimard avait personnellement écrit à Spitz, réservant sa décision, l'invitant à passer le voir pour discuter, et acceptant finalement *La croisière indécise*, sous réserve de quelques modifications, dont le titre, qu'il n'aimait pas, mais qui fut cependant conservé. Crémieux lit ensuite et commente *Le vent du monde*, qu'il n'apprécie d'abord qu'à moitié, puis qui lui paraît « un progrès sur la *Croisière* » (lettre du 25 juillet 1925), après que Spitz eut procédé à des changements dont j'ignore la nature (Crémieux suggère, entre autres modifications, une coupure de 80 pages). On sait par la correspondance que Crémieux lira *Les dames de velours*, *L'homme élastique*, *L'expérience du docteur Mops*. C'est dire que Spitz lui soumettait probablement tous ses manuscrits. Crémieux travaillera d'ailleurs longtemps pour son protégé, comme en témoigne une lettre du 2 juin 1938, dans laquelle il l'informe que la Metro-Goldwyn-Mayer n'a pas accepté *Les évadés de l'an 4000*<sup>12</sup>.

Le relatif silence de Spitz sur la vie littéraire trahit cette distance qu'il tient à garder, même s'il s'est sans doute acquitté des différentes tâches du métier, comme l'envoi de copies de courtoisie, tâche sur laquelle nous renseignent encore un peu les quelques lettres heureusement conservées.

---

<sup>12</sup> Marcel Carné projette lui aussi, en 1941, l'adaptation cinématographique du même roman, mais le projet avorte. Le plan de travail fait rêver : adaptation : Jean Viot, dialogues : Jean Anouilh, musique : Arthur Honegger, comédiens : Jean Marais, Danielle Darieux, Arletty et Pierre Renoir. De son côté, Georges Gallet tentera plus tard de placer aux États-Unis les romans fantastiques, toujours sans succès (lettre de Gallet à Spitz du 15 juillet 1945).

On verra plus loin quelle était sa conception de cette institution où il a si peu su manœuvrer.

## CHAPITRE 2

### LE CAS SPITZ

#### 2.1 FORTUNE ACTUELLE ET IMAGE

Mon intérêt pour Spitz n'est pas isolé, comme en témoignent quelques rééditions récentes, la publication d'inédits ainsi que leur réception par la communauté des lecteurs de SF et d'anticipation. Cette communauté virtuelle et grandissante multiplie les marques de reconnaissance, tout en continuant d'ignorer plus ou moins le Spitz d'avant 1935. Les commentateurs savent en général, mais pas tous ni toujours, que Spitz avait écrit autre chose avant *L'agonie du globe*, mais personne n'a été voir, au point où tel amateur peut se demander le plus sincèrement du monde si *La croisière indécise* appartient ou non à la SF. Leurs commentaires critiques sur les romans fantastiques sont plus souvent qu'autrement élogieux, jamais exagérément ; on reconnaît à Spitz le mérite dû aux initiateurs.

Il existe donc un clivage net entre le romancier du champ restreint et l'auteur de SF ainsi qu'en témoignent, entre autres manifestations éditoriales et critiques :

– les traductions (j'en découvre et il s'en publie encore) et les rééditions, lesquelles ignorent systématiquement les premiers titres ;

– la quatrième page de couverture de *L'agonie du globe* (1977), où se lit ce qui suit :  
« Jacques Spitz publie son premier roman *L'agonie du globe*, présentement réédité, en

1935 », sans aucunement mentionner les premiers récits. C'est une bourde éditoriale, assurément, mais fortement significative ;

- les entrées que lui consacrent les ouvrages de Versins (1972), de Aziza et Goimard (1986) et de Baudou (2003) ;

- les histoires et anthologies littéraires actuelles l'omettent quasiment toutes tandis que celles de SF l'incluent à peu près systématiquement.

Si Spitz survit aujourd'hui, c'est donc exclusivement comme romancier de SF : « c'est à son œuvre science-fictionnelle et à elle seule que le nom de Spitz doit d'avoir échappé à l'oubli » (Lehman, 2008 : 45). C'est du seul côté des spécialistes de la SF qu'il faut se tourner pour constater l'importance grandissante prise par son œuvre au fil des trente dernières années. En effet, Spitz est considéré comme le « dernier écrivain important de romans scientifiques de l'avant-guerre » (Sadoul, 1973 : 332), un précurseur injustement négligé, un « père égaré » (Lehman, 2008). Il ne faut pas oublier, du reste, la position marginale de la SF elle-même dans le champ élargi de l'histoire de la littérature. Dans le champ plus spécifiquement littéraire, c'est le silence, aucune étude, modeste ou d'envergure, n'a cherché à récupérer Spitz, si j'excepte deux articles que je lui ai consacrés (2010 et 2011). C'est avec beaucoup de chance que vous trouveriez son nom, occasionnellement, au gré de vos recherches dans les manuels et les anthologies de la littérature ou du roman.

### 2.1.1 À REBOURS : LES ANNÉES 1970 ET 1960

Les années 1970 connurent elles aussi leur petit lot de rééditions et de tentatives de rééditions. Bernard Échassériaux aura tenté en vain de remettre en circulation les romans littéraires et *Ceci est un drame*, qu'il considérait personnellement comme le chef-d'œuvre de son ami. On se souvenait à peine qu'il y avait eu une œuvre avant les romans d'anticipation, au point où l'éditeur Septimus s'autorise, en quatrième de couverture, à parler de *L'agonie du globe* comme du « premier roman » de Spitz. Eschassériaux est cependant parvenu à intéresser quelques éditeurs à ces titres désormais considérés comme des classiques de la SF : *La guerre des mouches*, *L'homme élastique*, *L'agonie du globe*, *L'œil du purgatoire*. Il s'attira des reproches sévères en adaptant au goût du jour *La guerre des mouches*, dont il modifia quelques références, surtout contextuelles ou historiques (l'O.N.U. remplace la Santé publique, le « gouvernement des États socialistes d'Indochine » remplace les Colonies, etc.) :

De telles méthodes sont bien entendu inqualifiables, et dénotent une malhonnêteté foncière de la part de l'éditeur. Un livre n'est pas un conglomérat de mots qui, telles les pièces d'un jeu de construction, peuvent être au gré des années remplacés par des matériaux nouveaux. Un livre est une œuvre totale, un édifice qui doit traverser les âges tel qu'il a été conçu par son auteur – ou bien on le laisse reposer en paix. [...] La manœuvre honteuse dont a été l'objet *La guerre des mouches* ne révèle qu'une chose : le mépris dont ses éditeurs recouvrent un ouvrage « d'anticipation », un ouvrage « populaire », dont nul ne s'inquiétera de savoir s'il a été ou non respecté (Andrevon, 1970).

Il m'a confié son malaise et qu'on ne le reprendrait plus à toucher de la sorte à la lettre du texte. Pour le reste, à quelques réserves près, des commentateurs comme Gérard Klein et

Jean-Pierre Andrevon n'eurent que de bons mots pour l'œuvre et reprochèrent uniquement au romancier de n'avoir pas pris tout à fait au sérieux sa propre production (Klein, 1973 : 25). Ce déni, on le verra, avait ses raisons.

Les années 1960 témoignent, quant à elles, d'un mutisme quasi absolu. Ses livres, même les romans fantastiques, « pâtissent depuis vingt ans d'un injuste oubli » (Elsen, 1963b : 131). La revue *Fiction* en parle à l'occasion. Le fidèle Claude Elsen lui consacre deux notices nécrologiques dans un silence institutionnel autrement complet. Le nom de Spitz est absent même de *l'Histoire de la littérature fantastique en France* (1964) de Marcel Schneider, qui fait pourtant place à Breton, Leiris, Supervielle et une vingtaine d'écrivains surréalistes.

### 2.1.2 LES ANNÉES 1950

De son vivant, Spitz était éditorialement mort, et il le savait. Sa correspondance nous renseigne sur ses tentatives de se faire éditer. Toutes échouèrent et ces échecs n'ont probablement fait que renforcer son cynisme et son dégoût. Gallimard avait sans doute envisagé l'éventuelle réédition des romans fantastiques dans « la collection codirigée à partir de 1951 par Gallimard et Hachette, "Le Rayon fantastique", qui n'accueillera finalement pas de roman de Spitz » (Pieyre, 2010 : 197, note 13). Il écrivait à Pierre Véry en septembre 1949 : « Je travaille toujours, et vois les manuscrits s'entasser, faute d'éditeur » (Pieyre, 2010 : 201). En 1954 ou 1955, Elsen l'invite à un débat radiophonique consacré à la SF, que la France découvre. Sont également présents l'écrivain Ray Bradbury,

le directeur littéraire des éditions Denoël, Robert Kanters, et Georges H. Gallet, cofondateur avec Elsen de la collection « Le Rayon fantastique ». Elsen se souvient :

[Spitz] scandalisa un peu le producteur de l'émission (dont il fallut réenregistrer certains passages...) par le scepticisme narquois avec lequel il parlait de ce genre littéraire auquel pourtant il avait contribué à donner en France ses lettres de noblesse, mais qu'il se refusait à prendre au sérieux (Elsen, 1963b : 130).

À la même époque, Spitz « refuse les demandes d'interview que la jeune revue *Fiction* lui adresse et – sans doute effrayé par le caractère sauvage des premières traductions américaines – renie même en bloc sa contribution au genre » (Lehman, 2008 : 45). La quatrième de couverture d'*Albine au poitrail* (1956), déjà, se lisait ainsi : « Jacques Spitz qui s'était fait connaître en publiant, avant que la mode s'en mêle, des romans d'anticipation [...], revient à la littérature après un temps de silence ». Dans les manuels et histoires de la littérature française, dans les recueils de critique, dans les revues littéraires, c'est l'absence presque parfaite, c'est-à-dire à une ou deux exceptions près, et je fais grâce au lecteur des dizaines et dizaines de titres d'histoires et de manuels qui omettent Spitz. En 1949, Clouard consacrait à Spitz cinq lignes dans son *Histoire de la littérature française*, puis l'éliminait de son édition revue et augmentée (!) de 1962. La position de Clouard paraissait déjà symptomatique : l'historien ne mentionne que deux titres, *L'agonie du globe* et *L'homme élastique*, rappelant « qu'il fut un promeneur psychologue et spirituel » (366), allusion discrète au *Voyage muet* et aux *Dames de velours*, qui n'était peut-être perçue que par quelques nostalgiques. Clouard est l'exception qui confirme et, en quelque sorte, établit la règle : se souvenir que Spitz écrivit aussi du roman « psychologique », en insistant

cependant sur sa production dans le créneau de ce qui allait devenir, au tournant des années 1950, la SF.

### 2.1.3 L'ŒUVRE PUBLIÉE, INÉDITE ET RÉÉDITÉE

Spitz aura publié 16 titres, des récits pour la majorité, quelques rares comptes rendus littéraires, des articles sur le cinéma, sur la physique quantique, deux sujets sur lesquels il revient assez régulièrement dans son journal, surtout à partir des années 1930. Il a également publié quelques nouvelles de SF dans un magazine pour dames, *V-magazine*, devenu aujourd'hui une rareté pour collectionneurs. Son activité critique est somme toute modeste. Au vu des rares lettres conservées, il doit en être de même pour son activité épistolaire.

À sa mort, il laissait une importante œuvre inédite : quatre romans ou récits, une quinzaine de nouvelles fantastiques, huit nouvelles littéraires, divers contes, des ébauches d'études (sur le rêve, sur Lautréamont, sur le mythe de l'« humain », etc.), des carnets de voyage, sans parler de l'imposant journal. Ses proches, dont Elsen, signalaient à l'occasion certains de ces titres inédits. Elsen glisse ainsi un mot du « Hamlet en forme de conte », de « La soirée avec M. Vuide » et d'un « essai, encore inédit, sur la connaissance » (Derycke, 1939). Clément Pieyre vient de faire éditer une analyse que Spitz avait rédigée en 1945 pour la Section historique de l'Armée américaine, *La situation culturelle en France pendant l'Occupation et depuis la Libération* (Joseph K. éditeur, 2010).

On savait, par Elsen, Eschassériaux ou des commentateurs avisés, que deux autres romans fantastiques, *Guerre mondiale n°3* et *Alpha du Centaure*, attendaient une éventuelle édition. Le premier vient enfin de paraître. Et les rééditions récentes s'accumulent : *Les signaux du soleil* (2006), *La guerre des mouches* et *L'homme élastique* (tous deux en 2009), de même que *L'œil du purgatoire* (2008), qui avait également fait l'objet d'une adaptation en bandes dessinées sous le titre de *Dernier exil* (2007). Jacques Spitz semble de nouveau jouir d'une certaine faveur.

## CHAPITRE 3

### SPITZ ÉCRIVAIN

#### 3.1 LA CONCEPTION SPITZIENNE DE LA LITTÉRATURE

Je ne fais pas une œuvre, je fais des expériences littéraires.

Jacques SPITZ,  
*Journal.*

Qu'est-ce, pour Spitz, que la littérature ? Si la question est simple, la réponse ne l'est pas, elle invite à la prudence, d'autant qu'il a régulièrement réfléchi, dans le journal, au sens de cette activité, sans chercher à unifier sa pensée et ses propos, ni à les synthétiser, voire à proposer de la littérature une définition univoque. Il note, par exemple : « Les choses n'ont que l'importance qu'on leur donne. Pour moi, les mots et la littérature n'en ont aucune » (Journal). Le croira-t-on ? Ne verra-t-on là qu'une boutade, un élan d'humeur ? On trouve également des remarques occasionnelles dans certaines de ses œuvres éditées, dont deux au moins, *Le vent du monde* et *Le voyage muet*, constituent, en acte, une telle définition de la littérature, le plus souvent dépréciative. Sans être un tissu de contradictions et d'ambiguïtés, le rapport de Spitz à la littérature balance de la passion à la haine et pourrait tenir dans une formule : Spitz aimait mépriser la littérature, comme il prétendait mépriser les littérateurs en général.

Les vues ponctuelles dans le journal sont donc cohérentes sans être systématiques ; on le prendrait probablement en défaut de contradiction ou d'obscurité, quitte à mettre ces variations sur le compte de son évolution et de ses cafards<sup>13</sup>. Sans oublier bien sûr ce va-et-vient hésitant entre une pratique d'écriture constante et les réflexions qu'elle suscitait et auxquelles il se livrait abondamment, soit en marge de ses productions, soit à partir d'elles, textes d'une ligne ou de plusieurs pages.

Inutile de tenter, dans les pages qui suivent, d'établir ou de rétablir une cohérence et une unité absentes du journal ou que j'aurais été incapable de réellement reconstituer. J'entends donner l'image la plus représentative possible dans son approximation. Car de grandes lignes se dégagent, où la littérature apparaît principalement comme une activité et comme un univers, c'est-à-dire existe à la fois dans sa dimension matérielle et institutionnelle : auteurs, éditeurs, critiques, lecteurs, revues, salons, et dans une dimension que je qualifierai de plus abstraite ou spirituelle : l'écriture, le rapport de l'écrivain avec son entourage, avec le réel, les questions existentielles que sa pratique appelle, son rapport à la langue et au langage considéré comme outil de réflexion et de connaissance.

Pour Spitz, la littérature est une activité essentielle, existentielle. Comme Leiris, son contemporain, Spitz lie pensée et écriture : « Je n'ai jamais pu penser que la plume à la main<sup>14</sup> » (Journal) ; « On est écrivain à partir du moment où l'on pense en phrases » (Journal inédit). Il observe encore : « L'impossibilité de penser sans écrire, est gênante : Penser en l'air, cela s'émiette tout de suite » (Journal). La littérature devient ainsi « un

---

<sup>13</sup> « *Je ne me satisfais que de mes contradictions, signe de ma virginité spirituelle* » (Journal, en italique dans le texte).

<sup>14</sup> Leiris écrit : « est littérateur quiconque aime penser une plume à la main » ([1939] 1946 : 25).

moyen de se réaliser » (Journal). Mais chez autrui, on dirait parfois que cette même vue est condamnable, comme chez ces « gens qui “écrivait”, en faisant d’“écrire” une ambition, une raison d’être » (Journal). Les préjugés de Spitz condamnent d’avance certains écrivains, dont Léon Bloy, à qui Spitz fait ici allusion au moment d’une lecture.

La littérature peut également prendre la forme d’expériences ou d’explorations, idéalement libres, c’est-à-dire vagabondes, dégagées de contraintes ou de buts préalables : « Quand on veut découvrir du nouveau, il faut marcher sans savoir où l’on va » (Journal). On retrouve là certaine disposition notoire du surréalisme, sensible encore dans cette appréciation des *Chants de Maldoror*, perçue comme œuvre révolutionnaire par excellence :

Une des caractéristiques de cette littérature semble être de ne point permettre de connaître d’avance où l’on va, et l’impossibilité où l’on se trouve d’établir par avance un plan et de s’y conformer. La présence d’un plan transforme ce genre de littérature en simple poésie, c’est-à-dire que le produit final donne à rêver, mais ne se présente plus avec ce caractère d’exploration de mondes inconnus (Journal).

La littérature, c’est encore ce qui s’écrit même quand on n’a rien à dire, quand on écrit, intransitivement :

Tel croit qu’il vaut mieux ne rien dire s’il n’a rien à dire, c’est exact s’il n’est point écrivain, mais s’il l’est, il doit toujours dire quelque chose et le plus possible, car pour finir par un mauvais calembour, l’écrivain ne doit pas dire, mais comme son nom l’indique, écrire (Journal inédit).

C’est un propos qui revient souvent chez le Spitz de 1928 et 1929 : « Quand on n’a rien à dire, c’est le moment où il faut prendre sa plume, on peut alors espérer faire de la littérature » (Journal) ; « Écrire pour dire : idiot. Écrire pour écrire et, ce faisant, faire

entendre : littérature » (Journal). Cette vision d'un système clos sur lui-même est présente dès l'*incipit* de *La croisière indécise*, de même qu'elle en était le propos ou le thème, transposé dans la quête d'un personnage ramené à lui-même, littéralement. C'est la conception d'un Spitz première manière. « Le propre de l'écrit surréaliste est de faire usage de l'écriture même comme matrice, de partir de l'écriture et de compter sur elle pour se développer toute seule » (Journal). Il y a très certainement là une intuition de cette conviction typiquement roussellienne ou ricardolienne que l'écriture engendre l'écriture, que les mots et les images vont susciter à leur tour les images et les mots. Spitz pratique l'écriture automatique, abondamment les deux premières années, puis plus du tout. Le manuscrit présente alors une graphie très déliée, qui transforme la lecture en un véritable exercice de déchiffrement.

La littérature est, plus rarement, un univers métaphorique, chaque fois que, comme le narrateur du *Vent du monde*, Spitz anthropomorphise aussi bien l'acte d'écrire lui-même que ses composantes matérielles : la page, la plume, sa table de travail, l'encre et l'encrier, autant d'éléments dont il fait des personnages, comme dans les exemples suivants : « La terre, cet inépuisable encrier » (Journal) ou « La campagne est bien belle sur ma table » (Journal) ou encore « De temps à autre, il est bon de poser la plume pour reprendre de l'air, comme une tête de nageur » (Journal). Telles métaphorisations ou mises en scène peuvent courir parfois sur plusieurs pages<sup>15</sup>.

Telles entrées suggèrent une conception plus traditionnelle à laquelle Spitz n'échappe pas toujours, où la littérature devient affaire de forme, de ton et de style. « Les

---

<sup>15</sup> Une « Dissertation sur la prolixité » est un bon exemple (Journal inédit).

idées, c'est de la décoration. Pas de décoration » (Journal). C'est ainsi qu'il la conçoit quand il lui arrive de se reprocher une certaine futilité : « Elle sonne le creux, ta belle littérature » (Journal). Elle reste pourtant une activité gratuite, qui refuse le réalisme et les différentes formes de vraisemblance bourgeoise : « la littérature n'est pas plus l'expression des idées que la peinture, la représentation du réel » (Journal). En ce sens, Spitz s'inscrit bien dans la suite du symbolisme, celui de Barrès et de Gide, du « roman célibataire » et de leur mépris du naturalisme. Le roman célibataire ou roman azyne, ce sont des romans aux fortunes diverses, publiés de 1884 à 1895, réunis *a posteriori* sur la base d'un ensemble de traits textuels, dont la figure du célibataire, son idéalisme névrotique, son refus du monde (Bertrand *et al.*, 1996). Curieusement, certains de ces traits parmi les plus représentatifs sont attribués par Braud au diariste : célibat, refus d'un métier ou d'une situation et de l'activité du monde (2006 : 34-36). Inutile de dire que ces caractéristiques collent tout à fait à Spitz.

Enfin, la littérature est expression de l'émotion au second degré du poète véritable, qui n'a cure de l'émotion initiale, celle qui pousse à écrire. Signe de leur qualité, « [l]'émotion initiale n'existe certainement pas chez *Maldoror*, même pas chez Rimbaud » (Journal). L'amour, une vue sur la nature, un trouble quelconque, les émotions qui amènent le poète à s'installer pour produire un poème, ces émotions importent peu, elles n'ont rien à faire avec la littérature, qui apparaît plutôt dans l'émotion au second degré, celle que ressent le poète emporté par ses propres mots, dans les images et les réseaux de sens qui se déploient sous sa plume. La littérature n'a donc pas sa source dans l'émotion à l'origine du poème ou de l'élan créateur, mais bien dans celle produite par le travail poétique lui-même.

### 3.2 LES GENRES SELON SPITZ

Aussi bien que quiconque, je crois savoir ce qu'est l'art d'écrire, et connaître tout l'artisanat du métier d'écrivain ; et j'ai essayé presque tous les genres.

Jacques SPITZ,  
*Journal.*

La littérature, ce sont aussi des genres. Soit explicitement, soit de biais, Spitz s'est occupé et a été préoccupé de questions génériques dès le début de son activité littéraire, au cours de toute la période ici couverte, et très certainement plus tard<sup>16</sup>. Le journal recèle ainsi une hiérarchie des genres tantôt implicite, tantôt explicitée, et variable, selon que Spitz envisageait sa propre pratique et ses productions, ou celles des écrivains dont il lisait ou relisait telles ou telles œuvres. Cette hiérarchie était dynamique, vivante en quelque sorte, parce que partie prenante de l'activité d'un écrivain lui-même lecteur, s'essayant à différents genres et cherchant sans cesse son propre renouvellement formel. On pourrait dire que l'intérêt de Spitz est passé de la poésie à une forme d'essai autobiographique puis au roman : le journal et divers documents d'archives témoignent de son parcours. Hésitation ou double avenue ?

Bien entendu, ce passage s'est fait progressivement, Spitz écrit tour à tour des récits, des poèmes, en vers et en prose, s'adonne largement à l'écriture automatique, puis s'essaye à l'aphorisme ; en praticien conscient de sa pratique, il y revient, la décortique, s'examine

---

<sup>16</sup> Ainsi qu'en témoigne, parmi plusieurs autres exemples, une dédicace à Pierre Véry : « À Pierre Véry, un maître du roman "fantastique", cette histoire cosmique [*Les signaux du soleil*] qui développe une des possibilités du genre » (Pieyre, 2010 : 189. C'est moi qui souligne).

en usant des concepts de *style*, de *poétique*, de *ton*, de *forme*, qui tous entraînent des considérations explicites sur la dimension générique des textes, à laquelle Spitz s'est constamment frotté par le biais d'explorations formelles et de projets, dont tous n'ont évidemment pas abouti. En voici un bref exemple, parmi plusieurs : « Sujets de conte : La journée. 1° Donner simplement les adresses que reçoit un chauffeur de taxi. 2° Mettre bout à bout les phrases qu'on entend durant le jour » (Journal).

Sa décision de diviser par genres ou sous-genres sa production, un peu comme l'avait fait André Gide, témoigne de l'insistance de sa préoccupation. Dans une dactylographie tardive conservée à la BnF, Spitz n'accorde explicitement le mot *roman*, employé seul, qu'à sa dernière œuvre publiée, *Albine au poitrail*. C'était sans compter, bien sûr, sa série de *romans fantastiques*, désignation elle-même significative dans la mesure où ce couple n'est pas encore tout à fait usité, puisque c'est au conte que le fantastique était traditionnellement lié, et dans la mesure également où l'adjectif *fantastique* ne correspond certainement pas, selon les standards contemporains, à tous les romans écrits par Spitz, certains plus près de l'anticipation, d'autres voisinant avec la SF, comme nous aurons l'occasion de le voir et comme la suite des événements se chargera de le lui rappeler. Nul ne songerait aujourd'hui à considérer *Les évadés de l'an 4000* ou *La guerre des mouches* comme relevant du fantastique, quelle que puisse être sa perception globale, voire sa définition plus étroite du genre.

### 3.2.1 LA POÉSIE

Le journal jette un éclairage complètement inédit sur l'image que se faisait la critique d'un écrivain exclusivement romancier, car parallèlement à son activité romanesque, Spitz poursuit, en 1928 et 1929, une activité de poète féconde. Mais sa poésie va demeurer de l'ordre de l'intime, ne jamais s'aventurer hors du journal et de ses divers cahiers et feuillets. Je ne sais s'il a tenté de faire publier un recueil quelconque, ni s'il y a trace d'un tel recueil. Sa pratique de la poésie et de l'écriture automatique (pour autant qu'il faille faire cette distinction, marquer la différence entre l'une et l'autre à cette époque de la vie de Spitz) ne se relâche d'abord pas, puis elle tombe peu à peu, jusqu'à ce que Spitz marque nettement son détachement : « Maintenant que j'ai déchiffré ma poésie, ça ne m'amuse plus, j'en ai plein le dos » (Journal). Il en a, pour ainsi dire, fait le tour.

Spitz s'est donc premièrement vu comme poète et il l'était à en juger par la quantité de poèmes en vers et en prose présents dans les années d'ouverture du journal. Le plus ancien texte qu'on ait de lui est un poème, « Allitération », daté du 6 août 1922 (NAF 28009 (20), f. 3). Il est significatif et tout à fait dans l'esprit formalisant de Spitz que le titre reprenne le nom d'un procédé poétique. Datée de l'été 1923, sa « Ballade des femmes qui chient » évoque à la fois Rabelais et Villon. Composé comme une ballade en assez bonne et due forme, ce poème témoigne à la fois de sa sensibilité aux genres canoniques et d'un côté subversif qu'on retrouvera dans beaucoup d'œuvres ultérieures.

La poésie a très certainement occupé le sommet de sa hiérarchie des genres pendant quelques années. Pas étonnant si ses principales admirations comptent plusieurs poètes :

Rimbaud, Lautréamont, Valéry et Aragon. Qui ne lirait de son journal que les années 1928 et 1929 croirait avoir essentiellement affaire à un poète et serait surpris d'apprendre qu'il ne publia jamais de recueil de vers, seulement cette *Mise en plis* qu'il auto-édita. Ses poèmes et ébauches de poèmes, ses réflexions sur la poésie et sur la poétique de même que ses séances d'écriture libre abondent et représentent assurément les trois-quarts des deux premières années.

Bien entendu, Spitz était en plein surréalisme et surréaliste lui-même, sinon officiellement, du moins par l'esprit. Témoins son intérêt pour l'inconscient et ses manifestations, dont le rêve, sa valorisation de la liberté de la plume qui avance sur la page (littéralement parlant) et, partant, son recours à l'écriture automatique, son refus du roman, son intérêt pour des pratiques et des genres populaires, de même que, dans un autre ordre d'idées, sa haine manifeste de la bourgeoisie et de sa morale étroite.

Cela dit, paradoxalement, Spitz sera demeuré très sensible à l'idéal classique de clarté, très valéryen encore, en dépit de son appréciation changeante de l'auteur de *Monsieur Teste*. Son souci du lecteur revient régulièrement.

Notable encore, dans cette optique, sa volonté valéryenne de démonter le mécanisme, de s'observer écrivant et de noter le résultat de ses observations dans son journal. L'extrait suivant le montre tiraillé entre son souci de transparence et sa haine d'une conception bourgeoise de la littérature :

Toute profondeur n'est qu'apparence. [...] Je pêche par excès de sincérité. Ma sincérité consiste à montrer que les effusions littéraires sont mécaniques.

Les autres cachent le mécanisme, on les prétend sincères. Et moi, le plus franc, on m'accuse de manquer de sincérité et de n'être que mécanisme (Journal inédit).

Tout cela ne va pas sans le recours à certaines conceptions « vieillottes » ou « suspectes » chez un surréaliste ou un avant-gardiste : grand auteur, chef-d'œuvre, génie, etc.

Poésie et poème ont pour le surréaliste en Spitz un sens bien particulier, comme en témoigne cet exemple extrême, caricatural certes, mais vraisemblablement réfléchi, tant il est parfois difficile de démêler chez lui l'ironie et le sérieux :

? — !...» )

L'

*Commentaire.*

Le premier vers ne comprend que des signes de ponctuation qui trouvent place après l'achèvement de la pensée. Il indique dans des ordres divers, que tous les thèmes que l'on pourrait développer, phrase interrogative, parole, exclamation, parenthèse, etc., ont décidément pris fin. L'auteur ayant ainsi volontairement tous les différents moyens d'expression en son pouvoir, rassemble ses forces sur le néant et bondissant à la ligne, repart pour de riches développements en un second vers qui commence par un magnifique L apostrophe. C'est alors que freinant tout son désir neuf d'expression, et d'un seul coup ramassant sa vigueur furieuse, il casse en plein bond son élan, et termine ainsi sur un jet pur de création, qu'il est inutile d'exprimer. Tous les espoirs qu'il a pu faire naître chez le lecteur, s'achèvent en feux d'artifice divergents dans les cerveaux d'un [mot illisible], qui place après l'apostrophe telle ou telle suite. Un poème qui favorise de tels prolongements est un beau poème... Il fait penser. Ce poème pourrait s'appeler : *Flexion* ou encore *Création* ou encore *En plein dynamisme créateur* (Journal inédit).

On a ici, suivant une façon de faire assez courante chez Spitz, le poème suivi de son commentaire analytique. Parfois, il sera retravaillé dans le sens proposé par le commentaire, et on assiste alors à une véritable création en acte. Parfois encore, ce sont les poèmes ou tels vers des autres qui génèrent ses analyses. Il lui arrive de démonter ainsi telle strophe ou tel distique de Rimbaud ou de Lautréamont.

Enfin, Spitz donne également dans le poème en prose, le journal en contient des dizaines. Il collige en cahiers de brèves proses poétiques, en établit des listes, sélectionne de la sorte des textes susceptibles d'être publiés et qui ne le furent jamais.

Sur le plan strictement éditorial, les poèmes en prose de *La mise en plis* représentent le point de rencontre le plus proche avec la poésie et le statut de poète. Son édition à compte d'auteur signale une volonté ferme de publier, voire de se faire une réputation dans le genre du poème en prose. Quelle a été l'histoire éditoriale de ce récit d'inspiration surréaliste ? Je l'ignore. Quelle fut celle de sa réception ? Probablement peu de choses, à en juger par l'absence à peu près complète de traces matérielles laissées par ce tirage de 200 exemplaires et une circulation sans doute limitée à la liste d'envoi établie par Spitz lui-même, quelque 120 noms, tous œuvrant dans le monde littéraire ou familiers et intimes de l'auteur<sup>17</sup>. Je ne sais pas que Spitz ait jamais publié ni tenté de faire publier des poèmes en prose en revue. Il n'est jamais revenu, non plus, à l'édition à compte d'auteur.

Cette passion pour la poésie va pourtant tranquillement changer, au point où il parlera, bien des années plus tard, de « cette supériorité implicitement ressentie, rarement avouée du romancier sur le poète » (Journal). Avant d'en arriver là, Spitz va tâter de quelques genres encore.

---

<sup>17</sup> Ce service de presse est déposé dans le fonds Spitz (NAF 28099 [20], Écrits divers).

### 3.2.2 L'IDÉE DU DRAME

Y aurai-je assez pensé à ce grand drame !

Jacques SPITZ,  
*Journal.*

Ce fut une des grandes obsessions de Spitz que ce drame dont il parle dès 1928, qu'il ébauche sous diverses formes, qu'il commente et tente de théoriser. Ce sont, en fait, de multiples drames, toutes sortes de textes hybrides, aux formes vagues, quelque chose, comme il dit, « dans le sens d'une construction hétéroclite » (Journal inédit). Qu'il ait eu en tête un projet plus ou moins net ou que le drame n'ait été qu'un horizon, il y a pensé et repensé, et sa préoccupation semble avoir été constante.

Certains textes narratifs, explicitement nommés ou pas, en recevaient la couleur, comme un parfum : « L'île des fous. Île habitée par des fous. Sous forme de drame » (Journal). Le drame en question semblait affaire de forme autant que de contenu ou de tonalité. Certaines ébauches ou réalisations sommaires semblent anticiper le Ionesco de *La cantatrice chauve*, avec leurs dialogues dramatiques sans queue ni tête ; j'en donne un exemple parmi dix autres :

- Cocher, au débarcadère.
- Va, je le dirai à ta mère que tu sors avec la grande Julienne.
- Tous des vendus, des vendus. Des vendus, je vous dis.
- Tu prendras le pétrole chez la mère Jacquet, et tu me rapporteras deux pains de savon. N'oublie pas de commander en passant un litre de lait pour demain.
- Ces fichus tramways vous écraseraient comme rien.
- J'aime mieux loger dans la Grande Rue, qui est plus près de la boutique mais si vous préférez que nos fenêtres donnent sur le port.
- C'est dans le jardin que j'ai fait tout le surtout de la table, mais je n'aime pas reprendre des bas en public.
- Vous n'avez pas honte de mendier, comme ça ? Surtout que vous n'êtes pas vieux.

— Moi, j'ai mal au cœur, rien qu'à voir les bateaux se balancer sur la mer  
(Journal inédit).

L'aboutissement de ce projet, si aboutissement il y eut, est un texte d'une grande cruauté, qui ne conservera que d'infimes traces du genre de dialogue qu'on vient de lire. *Ceci est un drame* est certes du théâtre, mais proprement injouable avec les moyens traditionnels, dans la mesure où Spitz y télescope à la fois les époques et les espaces. Vraisemblablement achevée au début de 1932, probablement nourrie, modifiée au cours des années suivantes, cette Fantaisie burlesque<sup>18</sup> ne fut publiée qu'en 1947 et n'eut aucun écho. Cette œuvre hybride témoigne surtout de l'intérêt de son auteur pour le mélange des genres, dans une de ses très rares incursions en territoire dramatique.

### 3.2.3 VERS L'ESSAI ROMANCÉ

Spitz était bien sûr sensible à ses propres fluctuations :

Il faut écrire davantage des choses littéraires et abandonner, dût-il m'en coûter, cette tendance et ces lectures philosophiques qui ne mènent à rien. Je perds de vue le point de vue vraiment littéraire. Des lectures et notes critiques, une attitude plus historique que celle qui fut mienne jusqu'à présent sont maintenant nécessaires. Un coup de barre loin de la *rêverie philosophique*, analogue à ce coup de barre par lequel je me suis écarté de la *divagation poétique*. (Journal, 1930. C'est moi qui souligne)

---

<sup>18</sup> Il semble que la désignation générique de Fantaisie burlesque ait été le fait de son éditeur, et que Spitz ne l'ait pas appréciée. Voir dans le fonds Jacques Spitz, la lettre n° 246 (copie d'une lettre de Bernard Eschassériaux à Max-Pol Fouchet) : « Vous constaterez que j'ai biffé sur la couverture les mots : "Fantaisie burlesque". Jacques SPITZ déplorait cette qualification impropre, voulue par l'éditeur pour des raisons commerciales ». Quant à moi, je ne suis pas absolument sûr que ce « Fantaisie burlesque » ait été le seul fait de l'éditeur, ne serait-ce que parce que le mot burlesque est mentionné à propos du drame au moins une fois dans le journal. Elsen, lui, en parlait comme d'une « fantaisie dramatique » (1963a : 534).

Cette entrée conforte l'impression générale laissée par la lecture du journal, à savoir celle d'une première manière, où la poésie est reine, et d'une seconde manière, où l'intérêt de l'écrivain se déplace vers la philosophie ou, disons, des questions d'ordre philosophique, philosophie fortement teintée par une dimension morale. On a là la marque d'un premier virage générique, nettement senti par l'écrivain, le « coup de barre » et le germe d'un second virage, autre coup de barre, celui-là vers le roman. Spitz produit alors aussi quelques brefs textes qu'il appelle des *apologues*. Au fil des mois, en 1929, son intérêt général se porte progressivement vers la prose d'idées, les maximes et pensées, comme en témoignent ses lectures de Vauvenargues, de Pascal, son attention plus sensible et soutenue aux œuvres des moralistes français, des philosophes aussi, ses relectures de Kant ainsi que toute la réflexion qui aboutira au *Voyage muet*, qui restera, soit dit en passant, l'œuvre dont Spitz semble le plus satisfait. Cette période où l'occupent les moralistes et la discussion d'idées correspond à la rédaction du *Voyage muet*, de *L'agonie du globe* et des *Dames des velours*, dont on retrouve d'ailleurs quelques modestes traces matérielles dans le journal. Spitz a envisagé alors l'écriture d'essais plus ou moins philosophiques, dont certains ont été conservés. Mais c'est vers le récit narratif au sens strict qu'il va se diriger, vers le roman et la nouvelle.

### 3.2.4 LE ROMAN

Ce qu'on appelle le roman n'est pas mon fait.

Jacques SPITZ,  
*Journal.*

Enfin, sans faire à proprement parler son apparition dans le journal, puisqu'il en était déjà occasionnellement question, le roman comme objet de réflexion va prendre à son tour davantage de place. Si cela peut donner une idée : le mot *romancier* lui-même n'apparaît pas avant le printemps 1929, au terme de quelque 280 feuillets. Par comparaison, le mot *poète* apparaît 97 fois à l'intérieur de ces 280 feuillets. De plus, quand comparaison il y a entre deux pratiques, la poésie est plutôt comparée à la philosophie ou à la métaphysique, deux activités pour le moins nobles. Le roman, lui, l'est au conte, pratique institutionnellement mineure.

Qu'on mesure le chemin parcouru par Spitz entre l'exergue, « le roman n'est pas mon fait », et l'entrée suivante, qui marque ce double glissement sur lequel je reviendrai, de la poésie à l'essai puis au roman :

Je ne suis pas ce qu'on appelle un poète, non plus un penseur [...]. J'incline à penser que ce souci qui me menait, et me mène encore, ne trouvait pas son mode d'expression adéquat dans la forme d'essai, de moraliste, que j'ai durant un temps adoptée, mais qu'il s'exprimerait beaucoup mieux dans le roman [...] (Journal).

Huit années séparent « le roman n'est pas mon fait » (hiver 1929) de « s'exprimerait beaucoup mieux dans le roman » (1937). Spitz écrivait aussi, au printemps de 1929 :

Ce que je ne ferai ou réussirai certainement pas :

- a) un roman.
- b) une pièce réaliste.
- c) tout ce qui correspond aux entrailles humaines.

Ce que je peux faire :

- a) poésie.
- b) métaphysique, philosophie, critique.
- c) un grand drame (Journal).

La remarque indique clairement que Spitz ne considérait pas *La croisière indécise* et *Le vent du monde* comme des romans. La situation est en train de changer. On note un passage progressif vers le roman, vers des préoccupations de romancier, des considérations techniques, bien qu'il affirme toujours n'être pas doué. De 1925 à 1928, au plus fort des années de la crise du genre<sup>19</sup>, quand Spitz dit du roman qu'il n'est pas son fait, c'est qu'il en a à l'esprit une certaine conception, comme de ses genres ou sous-genres, bien qu'il ne les nomme pas : le roman psychologique, le roman historique, et à peu près tout ce qui ressortit au roman réaliste. Faire vrai lui semble bas : « S'attacher à écrire ce qu'on a vu ou senti, l'insupportable tâche !<sup>20</sup> ». Il l'exprime encore dans un point de vue volontairement paradoxal :

L'art du romancier repose sur une vision *fausse* de la vie et de la réalité. Si la vision est juste, il n'y a plus de roman. Le petit nombre de romanciers tient à ce qu'en général la moyenne des humains a une vision exacte de la réalité. Un certain goût de la vérité, un certain sentiment de la réalité nuisent à la possibilité d'expression par le roman (Journal).

La psychologie humaine, dit-il, l'ennuie au plus haut point : « Si vraiment le roman n'est pas mon fait, par dégoût de la psychologie humaine, cela doit modifier la conception

---

<sup>19</sup> Voir Raimond ([1966] 1985).

<sup>20</sup> NAF 28099 (20), f. 39, non daté. On trouve bien d'autres allusions du même ordre : « Surtout pas d'observation de la réalité, pas de notations précises, pas le travail d'artisan qui consiste à dire ce qui est » (Journal) ; « Raconter des histoires qui aient l'air vrai, lamentable » (Journal).

ordinaire du drame, à base de psychologie<sup>21</sup> ». Cela revient comme un leitmotiv dans le journal. Soit, mais ici encore c'est pareil : de quelle psychologie ou approche de la psychologie s'agit-il ? Par son journal et les dossiers qu'il a constitués en y puisant, on le sait préoccupé par le rêve et ses fonctions, par la question de l'identité. Peut-être dirait-il qu'il s'agit là de psychanalyse, d'une part, et de métaphysique, de l'autre, signe qu'il se fait de la psychologie une idée particulière, qui n'est sans doute pas sans lien avec une certaine tradition du roman psychologique, justement, et de ses rapports avec une conception jugée bourgeoise de l'esprit ou de la personne.

Vers le milieu des années 1930, Spitz va se montrer davantage occupé de techniques romanesques. Il les discute et semble avoir tranquillement renoncé à cette ambition de publier de la poésie, et les poèmes, ébauchés ou achevés, sont complètement disparus du journal. Une certaine conception du roman réaliste ou populaire s'incarne dans de brèves esquisses qu'il dresse par jeu, pleines d'ironie, et dont on trouve d'occasionnels exemples dans le journal.

Passer de la poésie au roman, c'est monter ou descendre en grade au sein de la même armée. Passer au roman fantastique, c'est carrément changer de camp ou désertier. Un changement auquel Spitz a consenti, et dont l'explication se trouve peut-être dans cette perception qu'il avait d'un dynamisme créateur qui le définissait mieux que tel ou tel genre isolé :

J'aurai toujours été préoccupé du même problème, lui donnant, pour l'exposer, des formes littéraires différentes : *Voyage muet*, *Hamlet*, *Ceci est un Drame*, comme si la solution pouvait en apparaître plus aisément selon l'éclairage auquel il est soumis. Mais il semble infiniment probable qu'il

<sup>21</sup> NAF 28099 (20), f. 59, non daté, « Sur le roman et le drame ».

n'y ait pas de solution, et que la meilleure expression du trouble qui est mien, et en quelque manière de moi-même, soit dans ce mouvement qui me porte d'un mode d'expression à un autre, plutôt que dans l'image statique que donne un seul de ces modes (Journal).

Cela dit, anti-roman ou roman fantastique, Spitz n'a jamais réellement écrit de romans parfaitement conventionnels, si l'on entend par là le roman psychologique ou réaliste de tradition française. Tous y échappent plus ou moins et certains sont même nettement écrits contre le genre, qu'il phagocyte, pour ainsi dire<sup>22</sup>.

L'autre observation qui s'impose à la lecture du journal est la coupure qui existe déjà entre la littérature et ses romans fantastiques. À ne connaître Spitz que par l'intermédiaire de son journal, on ignorerait tout de l'existence des *Évadés de l'an 4000*, de *La guerre des mouches* et de son *Homme élastique*. S'il revient régulièrement sur *Le voyage muet* ou *Les dames de velours*, il ne mentionne qu'une seule fois, nommément, un des quatre romans fantastiques publiés avant 1939, pour en dire ceci : « Je viens de toucher 2000 francs pour les droits d'auteur de *l'Agonie [du globe]*. J'ai payé 1500 francs de dettes, et, avec le reste, je me suis acheté un veston, ce qui ne m'était pas arrivé depuis près de trois ans » (Journal). Production alimentaire, donc, ou vestimentaire. Le discrédit où il semble la tenir se concrétisera avec le temps, discrédit sensible dans son silence à son endroit, de même que dans des formules plus directes : « Je suis excédé par la confection de ces romans fantastiques, et cette construction arbitraire autour d'une idée me semble un artifice indigne » (Journal inédit, automne 1939).

---

<sup>22</sup> Voir Guay, 2011.

Au bilan de son rapport aux genres littéraires, Spitz incarne réellement le praticien d'un « mélange des formes dont la littérature instituée a horreur » (Angenot, 1980 : 657). Il n'est pas le seul à jouer de la sorte avec les genres et les formes. Si ses influences n'expliquent pas tout, elles indiquent cependant dans quelles eaux Spitz s'est plu à naviguer.

### 3.3 LECTURES, MODÈLES ET INFLUENCES

Tous les maîtres sont mauvais.

Un trop bon modèle paralyse.

Jacques SPITZ,  
*Journal.*

Dans les pages qui suivent, je ne cherche qu'à situer brièvement certains auteurs dans la pensée de Spitz, des auteurs qui ont chacun à sa façon compté, bien que l'incidence directe de telle œuvre sur telle autre ne soit pas toujours perceptible. Il s'agit d'un portrait du panthéon personnel de l'écrivain, où certains sont bien installés, tandis que d'autres n'y sont admis que pour en être immédiatement exclus.

Comme la majorité des écrivains, Spitz lit et il lit beaucoup : littérature, bien entendu, mais histoire, philosophie, sciences, textes sacrés, correspondances et journaux divers, de Freud à Niels Bohr en passant par Bonaparte et Émile Bréhier. Côté littérature, la liste est longue. La lecture en continu du journal le montre occupé par tel auteur à telle période de sa vie, période correspondant parfois à la germination ou à la rédaction d'une

œuvre donnée : Vauvenargues, Pascal et Kant, par exemple, au moment d'entreprendre *Le voyage muet*.

Parmi les auteurs les plus présents dans les dix premières années du journal, quelques noms ressortent : Aragon, Barrès, Gide, Kant, Lautréamont, Pascal, Rimbaud et Valéry. Des poètes, des prosateurs, romanciers ou essayistes, un philosophe, un moraliste, des contemporains et des anciens, appréciés ou critiqués par le diariste. Parmi eux, quelques couples, pas indissociables mais presque : Lautréamont et Rimbaud, Gide et Valéry, Barrès et Gide. Tout cela finit par former une constellation mouvante où Lautréamont côtoie Rimbaud et Aragon, d'un côté, et Kant, de l'autre, où Gide et Valéry se voient comme deux repoussoirs ou les deux extrémités d'une même ligne de réflexion. D'aucuns auront une incidence directe sur Spitz ou telle de ses œuvres. Il le note, il en discute. L'influence plus diffuse de certains autres n'en est pas moins indéniable. Nul doute que Valéry lui a beaucoup apporté, comme on le verra plus loin. Mais qu'en est-il de Cyrano de Bergerac ? On sait par le journal que Spitz a lu son *Histoire comique des États et Empires du Soleil* et son *Histoire comique des États et Empires de la Lune*. Certaines influences évidentes n'ont laissé nommément aucune trace dans le journal : je pense à Luigi Pirandello, en particulier, qui n'y apparaît nulle part. Il s'agissait là d'une parenté d'esprit, observée par la critique, reprise, reconduite sans que Spitz ait jamais pris part à cette association. Cette parenté-là, du reste, concerne l'ensemble des écrivains des années 1920. On croise également deux figures d'une indéniable importance : Hamlet et Don Juan, qu'il voudrait revisiter l'un et l'autre, écrire son Hamlet (Journal) et son Don Juan, voire « un Don Juan sous la forme d'Hamlet » (Journal), rajeunir ces deux mythes et éclaircir ces

vieux personnages « noyés dans tout un fatras d'actions qui a beaucoup vieilli, qui dissimule leur véritable essence » (Journal). Il l'a fait<sup>23</sup>. On sait du reste que son ami Elsen a lui aussi écrit différents essais sur ces mêmes questions<sup>24</sup>. Ces personnages ont traversé les époques et les pays. Il n'est pas étonnant que Spitz ait croisé ces deux figures que rien ne rattache d'emblée l'une à l'autre, une dyade contrastée où Spitz se mirait peut-être, voyait deux parts constitutives de sa personnalité.

De toutes ses admirations, l'une ne se dément pas, elle est sans nuance ou presque et sans réserve. C'est Lautréamont (Isidore Ducasse), que Spitz voit comme celui par qui arrive la révolution, qui ouvre le passage d'un univers à un autre : « L'œuvre de Lautréamont fonde la littérature non-euclidienne [sic] » (Journal). Cette œuvre tient quantitativement à peu de choses : ses *Poésies* (1870), quelques lettres et *Les Chants de Maldoror* (1874). Ce à quoi Spitz n'était pas insensible, c'est que *Les Chants* et les *Poésies* parodient un ensemble important de genres littéraires reconnus ; ils sont eux-mêmes difficilement classables, dans la mesure où ils ne correspondent à rien de ce qui s'était fait jusqu'à eux ; ils s'amusent des maximes de La Rochefoucauld, des pensées de Pascal et de Vauvenargues, tous auteurs, on le verra, qui ne laissèrent pas Spitz indifférent. Au début des années 1920, on découvre ou redécouvre l'auteur des *Chants de Maldoror*. Sa popularité doit beaucoup à Remy de Gourmont et aux surréalistes : en 1919, les *Poésies* paraissent dans la revue *Littérature* grâce à André Breton. Elles paraîtront Au Sans-Pareil

---

<sup>23</sup> « Hamlet, en forme de conte » (dactylographie déposée dans le fonds Spitz). Diverses entrées laissent entendre qu'il a écrit son Don Juan, mais celui-ci ne nous est pas parvenu, du moins pas sous ce titre.

<sup>24</sup> *Puissance du mensonge. Contribution à l'étude des mythes* (Bruxelles, Le Rouge et le noir, 1938) et *Homo eroticus : esquisse d'une psychologie de l'érotisme* (Gallimard, 1953), dont une partie importante est consacrée à Don Juan.

l'année suivante, préfacées par Philippe Soupault. Naturellement, une certaine critique traditionnaliste le déconsidère : Soupault, affirme un critique, est « encore prisonnier de Lautréamont » (Ch[arles], 1924 : 135). On ne doit pas s'étonner qu'un jeune écrivain surréalisant soit venu à son contact. Le jugement de Spitz est catégorique : « Les deux livres qui me paraissent les plus grands : *Les chants de Maldoror* et *La critique de la raison pure* » « parce qu'ils représentent, à ma connaissance ou mieux, les deux aspects de l'intelligence : intelligence spéculative : Kant ; pathétique intellectuel : Lautréamont » (Journal). Le pathétique intellectuel a ici une valeur positive, c'est l'intelligence qui s'observe en s'émouvant de ce qu'elle voit, contrairement à celle d'un Valéry, par exemple, qui s'observait avec la prétendue froideur d'un clinicien.

Le pendant de Lautréamont est lui aussi une sorte de génie fulgurant, mort jeune et déjà auteur d'une œuvre mince et incendiaire, Arthur Rimbaud, l'allumeur d'« étincelles géniales qui éclatent dans toutes les déchirures » (Journal inédit), le « voyant », le « mystique », le « prophète ». Rimbaud est un autre auteur chéri des surréalistes. À propos d'écriture automatique, Breton écrivait : « Je m'étais figuré que Rimbaud ne procédait pas autrement » (1988 : 323). Spitz y revient régulièrement, particulièrement au cours des années 1928 à 1930, il examine certains poèmes, tente d'en démonter les mécanismes, se compare. Son jugement initial est assez favorable. Puis, une première attaque va survenir, qui porte davantage sur la personne que sur sa poésie :

Rimbaud, précoce ? Non retardataire. Une crise préadolescente qui se termine à 7 ans d'ordinaire a duré chez lui jusqu'à 20 et a trouvé pour s'exprimer les moyens qu'on possède à cet âge. Cette crise a ainsi pour la première fois été connue des grandes personnes (Journal).

L'attachement à Rimbaud semble ensuite prendre fin brutalement :

Relu un peu de *Saison en enfer*, hier soir. C'est très jeune et très romantique de crier ainsi son déchirement intérieur. [...] À côté de la puissance, de l'universalité, de la hauteur de ce drame [de Lautréamont], le déchirement sensible rimbaldien prend l'aspect de la confession romantique, ressort du genre journal de jeune fille, sensibilité « Colette », et paraît très propre, en effet, à faire se pâmer des petits jeunes gens dont l'âme (ou l'intelligence si ce mot dégoûte) n'est point encore sexuée (Journal).

Le jugement est dur, sexiste. On est en août 1930. Rimbaud va disparaître, au moins au cours des huit prochaines années.

De Louis Aragon, son cadet d'un an, il lit, relit et commente dans le journal la plupart des œuvres de celui qu'il considère comme le « premier écrivain de ce temps » (Journal inédit) : *Anicet ou le panorama*, *Les aventures de Télémaque*, *Le paysan de Paris*, *Le traité du style*, *Persécuté persécuteur* et *Les cloches de Bâle*. Spitz commente ou signale ces titres qui reconfigurent le paysage générique de leur temps. S'il est plus souvent qu'autrement dithyrambique, il ne l'est pas toujours, ses lectures sont consciencieuses, sans complaisance, signe d'un réel respect. Il commente aussi à l'occasion le rapport de son contemporain à l'institution, lui reprochant d'abord une légère soumission aux pièges de sa popularité :

Aragon étant à l'heure actuelle le concurrent le plus dangereux pour un littérateur, il convient de l'abreuver de compliments. C'est là la façon la plus élégante, et la plus efficace, de lui faire beaucoup de mal. Voyez comme déjà ce côté « enfant gâté » le pousse à abîmer son talent. Qu'on le compare à ces loups comme Maldoror, qui n'ont jamais connu la moindre louange, et l'on mesurera la distance (Journal).

Il vante ensuite sa résistance à ces mêmes pièges : « Le plus admirable côté d'Aragon est qu'à 35 ans, il résiste encore au monde, malgré les invites que lui vaut son talent, ses dons, son charme ; il ne veut pas se laisser dévorer. Voilà le vrai caractère » (Journal). On peut dire que Spitz a entretenu avec la figure d'Aragon comme avec son œuvre un rapport assez suivi, d'une extrême déférence et généralement admiratif. Une rencontre consignée dans le journal témoigne d'une sympathie nuancée mais sentie pour la personne :

Vu Aragon l'autre soir. Séduisant et charmeur, mais, au premier abord, d'une affectation de charme un peu gênante. [...] Nul doute que son personnage masque, pour les gens qui le connaissent, son talent littéraire qu'on apprécie mieux quand on ne le connaît pas. [...] Il m'a beaucoup plu (Journal).

Une remarque antérieure trahissait un rapport de jalousie admirative : « Il entre dans le style d'Aragon, du trépignement rageur du type qui ne bande pas. Sa voix rappelle ces voix sublimes, étranges, inégalables des castrats. Pour un homme entier, il ne faut point espérer atteindre à ces hauteurs » (Journal<sup>25</sup>).

Aragon et Spitz se rejoignaient dans leur admiration pour Maurice Barrès, qui reste une référence majeure, que Spitz continue de lire bien après l'enquête de Henri Rambaud et Pierre Varillon sur les maîtres de la jeune littérature (1922), et même après sa condamnation par les dadaïstes sous la forme d'un « procès Barrès », signe que l'écrivain dérangeait toujours, c'est-à-dire qu'il comptait. Aragon affirmait, pour sa part : « j'ai éprouvé une espèce de passion pour Barrès, lequel a joué sur mon développement intellectuel un rôle indiscutable ; je ne l'ai jamais renié depuis » (dans Daix, 1975 : 44).

---

<sup>25</sup> Voir aussi : « La poésie du surréalisme, est à base de sensibilité féminine et plus précisément "pédéraste" » (Journal).

Premier livre de sa célèbre trilogie du *Culte du moi*, *Sous l'œil des Barbares* défend un individualisme extrême à travers « l'histoire des années d'apprentissage d'un Moi » (Barrès, [1888] 1911 : 52). Suivront *Un homme libre* (1889) et *Le jardin de Bérénice* (1891), après quoi Barrès, entre-temps passé à la politique active (il fut député de Nancy en 1889), milite pour la défense du nationalisme et de valeurs telles la tradition, la famille, la terre natale. Antidreyfusard et antisémite avoué, esprit de droite, il publie une seconde trilogie, au titre aussi parlant que la précédente, et qui témoigne à lui seul de son évolution : *Le roman de l'énergie nationale* (*Les déracinés*, 1897, *L'appel au soldat*, 1900, *Leurs figures*, 1902). L'influence de Barrès fut grande au XIX<sup>e</sup> siècle, elle diminua peu à peu au XX<sup>e</sup>, mais il compte toujours, aux yeux de certains, écrivains ou intellectuels, comme en témoigne Pierre Drieu La Rochelle : « Barrès est évidemment le prince de la littérature contemporaine et chaque année je relis un de ses livres<sup>26</sup> ».

Spitz l'a beaucoup lu et relu et son admiration ne semble pas avoir diminué, bien au contraire. Là encore, comme à l'endroit d'Aragon, pas de complaisance, Spitz nuance, il aime ou n'aime pas telle œuvre ou telle autre. Là encore, l'identification joue, comme elle jouait pour Lautréamont et Aragon :

Il y a pour moi certains auteurs que je sens entièrement, c'est-à-dire que le moindre de leur mot, non seulement est compris, mais éprouvé par moi comme si je l'avais prononcé. Il m'emplit entièrement, je le sens jusqu'en ses conséquences les plus lointaines, comme si cela provenait d'une certaine parenté de l'âme. Ces auteurs sont : le Barrès de l'*Homme libre*, Aragon, Maldoror. [...] J'assiste à moi-même (Journal).

Il leur reproche cependant, à lui comme à Gide et à Valéry, à mots couverts, leur volonté de

---

<sup>26</sup> Réponse de Drieu à l'*Enquête sur les maîtres de la jeune littérature* (dans Pernot, 2008 : 2).

grandeur, qu'il appelle aussi « l'équilibre compliqué de leur gloire » (Journal).

Avec Barrès, on est au plus près d'une influence concrète. Spitz rattache explicitement *Le voyage muet* au deuxième livre de la trilogie du *Culte du moi*, qu'il considère « [l]e vrai Barrès : celui de *l'Homme libre* » (Journal). Les deux récits ont plusieurs points communs, et le commentaire suivant s'appliquerait très bien au *Voyage muet* :

*Un homme libre* se distingue [...] par le « je » d'ouverture qui confère au texte la forme [...] d'un journal. En vérité, le dispositif d'*Un homme libre* est beaucoup plus complexe. À la fois discours de la méthode, roman à thèse, traité de culture du moi, méditation philosophique et essai moral (Bertrand *et al.*, 1996 : 29).

Le narrateur anonyme de Barrès est un « célibataire en quête de soi » (Bertrand *et al.*, 1996 : 30) dont la recherche passe par une série de brefs voyages, malgré l'impression d'immobilité donnée par le récit. L'exploration du moi, la figure du célibataire, la méditation philosophique, le soupçon qui pèse sur la langue, l'hésitation pragmatique entre fiction et autobiographie, la redéfinition du contrat de lecture que cette hésitation entraîne, autant d'éléments ayant probablement influencé, thématiquement et formellement, *Le voyage muet* (voir plus loin ma lecture). L'ouverture d'une substantielle entrée (qu'on lira en entier dans le journal) montre bien que le lien entre les deux œuvres n'a rien d'accidentel : « Relu un peu d'*Homme libre* dans le dessein de comparer au *Voyage muet* que j'ai terminé et retranché de moi maintenant. Il m'a paru que je tenais bien le coup » (Journal).

Il y a en Barrès du moraliste, et un diariste, l'auteur de *Mes cahiers*. Que dire de Kant et de Pascal ? Tous deux avaient été des figures importantes pour Barrès. Kant, en

particulier, était convoqué dans *Les déracinés*, comme repoussoir idéologique. Tous deux, Kant et Pascal, ont également joué dans la conception du *Voyage muet*, dans une mesure plus difficilement saisissable. On vient de voir que Spitz tenait la *Critique de la raison pure* pour l'une des deux œuvres majeures de son panthéon personnel. Il affirmait que le meilleur et le plus durable d'une œuvre philosophique, c'est sa poésie, et tenait Kant pour le « philosophe qui eut les idées les plus puissamment poétiques » (Journal inédit), caractéristique qu'il a également pu lui reprocher plus tard :

Kant par exemple a embarqué sur deux ou trois idées d'une puissance poétique telle qu'elles suffisent à justifier son renom : la subjectivité de l'espace et du temps, par exemple. Le reste n'est qu'acrobaties intellectuelles, plus ou moins réussies ou charmantes autour de ce trésor, et qui encore qu'elles peuvent séduire n'atteignent pas à l'essentiel (Journal inédit).

Encore là, cette admiration était peut-être dans l'air du temps ; un long extrait de la *Critique* apparaît en exergue aux *Aventures de Télémaque* (1922) d'Aragon. Quant à Pascal, Spitz le considère pour des motifs plus personnels :

L'intérêt de Pascal n'est pas comme l'a cru son siècle dans la rigueur de son raisonnement, mais en ce qu'il fut le meilleur acteur du grand drame métaphysique que nous jouons tous. Son esprit, et même son esprit de géométrie ne lui a pas servi au sens où on l'entend, sinon comme théâtre pour montrer de façon entièrement impersonnelle une angoisse toute d'intelligence (Journal inédit).

Pascal lui semble avoir intimement vécu la philosophie et le problème moral, avoir été animé d'une pensée vivante : « Prophètes, Jésus, Pascal, Baudelaire, Rimbaud, Maldoror, entre autres, ce qu'ils ont en commun, c'est un certain timbre de l'essentiel » (Journal inédit). Spitz envisagea *Le voyage muet* comme « un Hamlet moderne et

pascalisant » (Journal). Pascal, écrivait-il, « rejoint la critique que j'ai faite de la charité dans *Le voyage muet* » (Journal).

Le cas suivant est plus ambigu. Il faut, en effet, placer Paul Valéry dans une classe à part, si l'on considère le rapport tendu que Spitz a entretenu avec celui qu'il vanta puis discrédita dans une égale mesure. « Vraiment Gide fait figure de quelqu'un à côté de lui. Il est entre deux selles, il n'est nulle part, ni littérateur, ni penseur. Comment ai-je pu me laisser si longtemps bluffer par cela » (Journal inédit). Rétractation plus ou moins tardive, signe de l'importance qu'eut le créateur de *Teste*. Modèle et anti-modèle, comme on le verra, rôles pas si opposés que ça, dans la mesure où penser *contre* quelqu'un, c'est le reconnaître et convenir implicitement de la valeur de cet adversaire.

Valéry est présent tout au long des dix premières années du journal, critiqué puis encensé, corrigé ou parodié. Le dédain de Spitz fut, comme souvent chez lui, à la hauteur de son admiration initiale. Valéry, c'est l'auteur préoccupé par la forme et l'esprit occupé à s'observer, « c'est l'intellectualité de l'intellectualisme » et « l'intelligence étudiant les combats de l'intelligence » (Journal). Ce fut son prestige et sa force, ce sera sa faiblesse, n'avoir été qu'une intelligence au travail, se scrutant froidement, dénuée d'émotion ou de « pathétique », comme le dit Spitz. La pensée valéryenne est « une duperie », « il n'y a rien de vrai derrière », mais au moins, précise Spitz, « il a l'honnêteté de le laisser entendre » (Journal inédit). Valéry « n'est même pas un penseur » (Journal inédit), tout au plus un fabricant de « formules qui bien souvent ne sont, il faut le reconnaître, que des calembours relevés » (Journal), « une sorte de comprimé qui dispense de penser, comme une pilule de

mastiquer. L'esprit l'avale et se trouve satisfait, comme le corps par un cachet d'aspirine. On a l'illusion d'avoir compris, tout d'un coup » (Journal inédit).

À la lumière d'une comparaison avec Valéry, des considérations éclairent à leur façon la problématique du virage générique :

Je ne suis pas ce qu'on appelle un poète, non plus un penseur, – encore qu'ayant un goût pour la mise en forme correcte d'un développement logique, – mais m'étant évertué longtemps à « penser » et y ayant perdu beaucoup de temps, je n'ai pas réussi à croire aux abstractions, ou même à n'y pas croire et à pouvoir développer avec art dans le vide des formules verbales d'une heureuse frappe littéraire, ainsi que le fait un Valéry, par exemple. [...] J'incline à penser que ce souci qui me menait, et me mène encore, ne trouvait pas son mode d'expression adéquat dans la forme d'essai, de moraliste, que j'ai durant un temps adoptée, mais qu'il s'exprimerait beaucoup mieux dans le roman, où une certaine vie, un certain poids de réalité se mêle au discours, – dans le roman où l'on touche, où l'on exprime plus que le raisonnement dialectique.

Chez un penseur comme Valéry, le goût de la poésie est peut-être un aspect de cette même tendance à vouloir en dire plus que n'en dit la seule pensée (Journal, automne 1937).

### 3.3.1 UN ANTI-MODÈLE

Rien n'est important, comme ce qu'on méprise.

Jacques SPITZ,  
*Journal.*

Parmi quelques expressions d'un occasionnel dédain (Berl, Bloy, Proust, Sainte-Beuve, etc.), le mépris pour André Gide ne se dément à peu près pas et frôle la fascination. Rares sont les remarques franchement positives sur l'auteur de *Paludes*. Mais pas plus qu'il ne s'est défait de Valéry, Spitz ne s'est débarrassé de Gide au cours des dix premières années d'écriture du journal. Gide est quelqu'un qu'il semble aimer détester. Il l'a lu, il le

lit et le relit : *Les faux-monnayeurs*, les *soties*, *Corydon*, *Si le grain ne meurt*, *Prétextes*, *Le voyage d'Urien*, tous ces titres apparaissent dans le journal. L'objet premier de son irritation, c'est l'intelligence que ses contemporains prêtent à leur auteur : « Gide est intelligent pour un littérateur, mais beaucoup moins qu'on ne le dit, et certainement qu'il ne le croit » (Journal). Il peste contre « Gide et son école » (Journal), « Gide et ses nègres » (Journal), Gide et sa revue (Journal). Il a même ce réflexe inattendu de l'interpeller personnellement : « à force de se voir sacré intelligent, premier critique de l'époque etc, il pourrait le croire et se dire que donc l'intelligence ce n'est que ça. Non, c'est beaucoup mieux, monsieur Gide, rassurez-vous » (Journal). Le portrait est si sombre, les insultes si dures (con, cancrelat, vieille coquette, vieux cul, âme de pion, cuistre) qu'ils portent à croire à un dégoût déraisonné, qui doit bien cacher quelque chose. Spitz lui-même a fini par le penser : « Cet être est d'une qualité répugnante. Tout en lui, à l'exception de ses mœurs, me dégoûte. Il faudra que je recherche pourquoi » (Journal). Doit-on lire un déni dans la remarque sur les mœurs ? Quoi qu'il en soit de ce portrait, à cause de sa dureté même, il est indéniable que Gide a compté à ses yeux, probablement comme image d'un auteur ayant réussi à se tailler une place capitale dans l'institution.

*Les aventures de Télémaque*, *Un homme libre*, *Les chants de Maldoror*, *La soirée avec Monsieur Teste*, autant d'œuvres qui renouvellent notablement à leur façon la pratique générique et qui ont composé la bibliothèque spitzienne. Rimbaud, Barrès, Lautréamont, Valéry, autant de figures qui ont compté pour le surréalisme et qu'on ne s'étonne pas de retrouver abondamment commentées dans le journal. Ce portrait reste représentatif dans la mesure où Spitz lui-même change, sans doute. Dans un texte sans date, peut-être antérieur à

la tenue du journal, il signale ses préférences littéraires : « Et voilà comment se lient par l'anecdote les six noms qui, dans la littérature française, forment la chaîne que je préfère<sup>27</sup> » : Fénelon, Rousseau, Chateaubriand, Renan, Barrès, Aragon. Je suis étonné pour ma part d'y trouver Fénelon et Rousseau, peu présents dans le journal, et ni Lautréamont ni Rimbaud, sauf à observer que ces deux derniers avaient eu droit à un dossier spécifique les concernant, dossier établi par Spitz lui-même<sup>28</sup>.

### 3.4 SON RAPPORT À L'INSTITUTION

Il n'est que la fréquentation des littérateurs pour  
vous déguster de la littérature.

Jacques SPITZ,  
*Journal.*

Reprenons la question : qu'est-ce, pour Spitz, que la littérature ? Entre autres choses, une activité et une situation auxquelles il a sacrifié une éventuelle carrière d'ingénieur. Son emploi occasionnel d'agent de brevets ou d'ingénieur-conseil lui assurait son pain beurré, mais il vivait par et pour la littérature.

En ce qui concerne la littérature, Spitz a peu travaillé dans le sens de la réussite à court et moyen termes : il le dit, il le répète dans son journal, son ami Eschassériaux en a été témoin. Spitz lui aurait même reproché, au moment où Eschassériaux a commencé à publier, de suivre une voie semblable à la sienne, c'est-à-dire de refuser de jouer le jeu :

---

<sup>27</sup> NAF 28099 (20) f. 45-46, non datés. Trois d'entre eux sont donnés dans la lettre de Cason-Bonardel citée plus haut, ce qui me fait croire à l'antériorité de ces feuillets par rapport au journal.

<sup>28</sup> Voir NAF 28099 (20), « Notes diverses sur Lautréamont » (f. 129-155), à l'intérieur desquelles on trouve a) « Lautréamont et Rimbaud » (f. 139-140), b) des notes diverses, non titrées, sur les deux poètes (f. 141-148), c) une note sur Lautréamont et Rimbaud (f. 154 bis-155), à propos du bouquin de Roland de Renéville, *Rimbaud le voyant*, paru Au Sans Pareil en 1929.

« Vous suivez mon exemple et vous avez tout à fait tort », aurait-il dit à son jeune ami (entretiens avec Eschassériaux). Il se prétend « [a]moureux secret de l'échec » (Journal), ce qui se peut ou n'était peut-être qu'une manière de se protéger en justifiant son inaptitude à la lutte. Car Spitz n'est manifestement pas insensible à la question du succès et la dimension fortement institutionnelle de la réussite ne lui échappait pas. Il a de ces images qui font songer à Bourdieu :

Les classiques n'ont aucun mérite. Dès qu'une société eut posé ses règles les billes roulèrent au fond de la cuvette où elles occupèrent sans difficulté cette place que l'on considère comme la meilleure, ce milieu où se tient la vertu.

Les autres billes pour trouver leur place sont obligées de se rapprocher des bandes extrêmes. Mais puisque dès que cuvette il y a eu, et places de grands écrivains ont été offertes, elles furent prises aussitôt, parce que la tâche n'était pas difficile. Ils n'ont eu aucun mérite. Faites tourner la vision du monde, changez la civilisation, vous avez des places à prendre et votre nom sera répété aux petits enfants, et vos œuvres feront bailler d'ennui les petits-enfants de vos petits-enfants.

Il faut que la place soit préparée, pour la prendre.

Encourageons ceux qui préparent les places. Le triste est que ce soit une œuvre collective (Journal).

Certes, il ne parle jamais du succès qu'en se défendant d'y attacher de l'importance, de vouloir y sacrifier son travail et son identité, le sens de sa vie. On a vu sa condamnation de ceux qui cherchent « l'équilibre compliqué de leur gloire ». Dans son journal, les remarques à ce sujet tissent un réseau d'affirmations quelque peu polarisées, parfois contradictoires, signe que cette question du succès le tirait. Il peut ainsi écrire : « Je sens bien qu'il ne faut pas que je connaisse la gloire. Cela me troublerait, m'empêcherait de devenir ce que je dois être » (Journal). Et dans un autre mouvement, il peut observer que « [l]e temps ne compte pas quand on travaille pour sa gloire » (Journal). Spitz comprend

certains des mécanismes de la réussite : « Refuser les occasions de se distinguer, et vouloir être distingué, c'est jouer la difficulté » (Journal, hiver 1929). Il le déplore chez Drieu et chez Montherlant, mais reconnaît qu'un « m'as-tu-vuisme est nécessaire au succès » et qu'« il faut en mettre plein les yeux du public, de la critique » (Journal). Lui-même, pourtant, se prétend peu enclin à le faire, par manque de don ou par timidité, par absence de pugnacité : « Il en est que la lutte amuse, moi pas » (Journal). Il note encore : « N'y a-t-il pas moyen d'arriver sans ces louches compromissions, ces veuleries, ces courbettes d'un début de carrière ? » (Journal).

Comme bien des aspirants à une position dominante dans l'institution, il souscrit au jeu du *qui perd gagne*, à cette façon de faire de son échec matériel actuel un signe de la réussite spirituelle de demain : « Dans l'acceptation d'un échec temporel, il y a victoire spirituelle » (Journal). Il s'encourage (ou se trahit) par des formules aphoristiques de son cru : « Le fort est celui dans lequel on sent des réserves cachées de postérité » (Journal). Il partage la conception plutôt romantique d'un renversement des valeurs : « Dès qu'une chose commence à être connue, c'est le signe qu'elle était de qualité inférieure » (Journal). Il observe également qu'une « âme jeune et un peu fière pense : “Plutôt rien, que le médiocre”. Mais vieillie, humiliée, elle en vient à penser : “N'importe quoi, plutôt que rien” » (Journal).

Cette question de son succès ou de sa popularité va le travailler encore longtemps. Il y revient au moins jusqu'au début des années 1940, alors qu'il souhaite « continuer à écrire des romans d'anticipation pour [s]e faire une popularité » (Journal).

Tout ceci me semble témoigner d'un souci institutionnel et du rôle possible des genres dans une reconnaissance qui le taraudait jusque dans ses raisons de la mépriser.

Je me pencherai maintenant sur la question générique telle qu'elle se manifeste dans les romans.

## CHAPITRE 4

### L'ŒUVRE

#### 4.1 LE VIRAGE GÉNÉRIQUE

On l'a bien vu, les genres littéraires n'étaient pas plus indifférents à Spitz qu'ils ne le sont, sans doute, à la majorité des écrivains de sa génération. Il en envisageait les multiples aspects et possibilités, aussi bien sémantiques que syntaxiques (le ton, les choix stylistiques, la métrique, etc.) ou communicationnels (le rôle du lecteur, sa qualité, etc.). Lui qui alléguait son mépris du roman et son incapacité à en écrire (« je n'ai pas le don de la vie »), il s'est mis à produire roman fantastique après roman fantastique, son mépris lui donnant bonne conscience, pour ainsi dire. C'est comme si, en invalidant d'avance sa production populaire, il s'était en quelque sorte autorisé à la réaliser, à écrire pourtant coup sur coup une dizaine de romans, sinon littéraires dans leur statut institutionnel, du moins, assurément, dans leurs formes et leurs structures. De plus, il les publie d'abord chez Gallimard, dont l'image était alors celle d'un « laboratoire d'expériences<sup>29</sup> ». Ces expériences allaient lentement conduire l'éditeur à des excursions (souvent rentables) du

---

<sup>29</sup> « Cette maison est un laboratoire d'expériences. Je le crois vraiment. On y travaille la littérature, mais la littérature pure et rien qu'elle. En dehors des préoccupations intellectuelles, rien n'existe » (André Lang, en 1923, cité par Assouline, 1984 : 150). Rappelons-nous ce mot de Spitz : « Je ne fais pas une œuvre, je fais des expériences littéraires ».

côté de deux genres en émergence : le policier et la SF, justement. La revue *Déetective* est lancée en octobre 1928. La collection « Série noire » paraît en 1944, dirigée par un habile touche-à-tout, Marcel Duhamel (1900-1977), « autodidacte qui fut le compagnon de route des surréalistes » (Assouline, 1984 : 409) et ami de Prévert, qui en trouva le nom. Puis c'est le lancement, en 1951, de la collection « Le Rayon fantastique », codirigée par Gallimard (Stephen Spriell) et Hachette (George H. Gallet et P.-A. Gruénais).

#### 4.1.1 « CHOISIR UN GENRE PEU FRÉQUENTÉ »

Ni le journal ni les archives n'offrent de trace des raisons du choix de Spitz de se tourner vers le roman fantastique. Il n'explique pas non plus pourquoi, après *Le vent du monde*, il passe à une forme nettement autobiographique, aussi différente de la précédente que de la suivante. Spitz expérimente. Car il y a aussi loin, formellement parlant, du *Vent du monde* au *Voyage muet* que de ce dernier à *L'agonie du globe*. En fait, à première vue, ces récits n'ont à peu près rien de commun, sinon qu'ils relèvent d'un seul et même écrivain explorateur. Des raisons, donc, de ce glissement d'un genre à un autre, on n'en trouve ni dans le journal, ni dans la correspondance. On prétendra qu'il n'y a là rien d'extraordinaire, la plupart des écrivains s'essayent à des genres différents, et rares étant ceux, au contraire, qui se cantonnent systématiquement à l'intérieur d'une même pratique. Personne ne sourcille devant la triple pratique d'un Camus (essai, récit, théâtre). En revanche, ce qui pourrait étonner, chez Spitz, c'est que le journal ne parle tout simplement pas de *L'agonie du globe*, pas plus qu'il ne parle de *La guerre des mouches* ou de *La forêt*

*des sept-pies*. En fait, c'est le silence presque complet sur sa production fantastique, hormis quelques mots, timidement jetés sur le papier, allusivement, progressivement, pour en signaler certaines réalisations ou projets. Ce silence général est en soi un double indice de discrédit et de marginalité. Ce sont bel et bien, du point de vue de l'auteur, des romans à part dans sa production. Seule exception à ce silence, et fort révélatrice, il note dans le journal combien lui a rapporté *L'agonie du globe*, ce qu'il n'avait pas fait pour les précédents titres, peut-être parce que les précédents titres ne lui avaient tout simplement rien rapporté, financièrement parlant, mais plus probablement parce que ces « basses » considérations n'avaient pas leur place dans le journal, jusqu'à *L'agonie du globe*. Autrement, Spitz ne dit rien sur son passage au roman fantastique ni sur ce qu'il entendait sous ce vocable. Il faut conjecturer.

Y a-t-il une raison à son silence ? Le dénigrement, sans doute, compte tenu de ce que nous savons de la perception des différentes formes du roman d'anticipation dans les années 1920 : genre populaire, destiné à un lectorat qu'on croyait lui-même populaire – même si, « en termes d'une sociologie de la lecture, cela est historiquement faux : Eugène Sue n'a pas été lu essentiellement par des ouvriers, mais d'abord et surtout par des bourgeois cultivés » (Angenot, 1980 : 653). Qu'il puisse y avoir et qu'il y ait effectivement de très mauvais romans littéraires et d'excellents romans populaires, cela ne semble pas embarrasser la critique et, plus généralement, l'institution : bonne ou mauvaise, la littérature reste la littérature ; un magnifique roman d'anticipation reste un roman populaire, sous-produit d'un genre mineur. Que le roman lui-même ait longtemps été considéré comme un genre bas (Bourdieu, [1992] 1998 : 152), bourgeois, dans le mauvais sens du

terme, qu'il le soit encore jusqu'à un certain point, plusieurs écrivains et critiques semblent l'oublier. C'est dans cette perspective que se comprend la *défense*, par Robert Brasillach ou Kléber Haedens, de Spitz, du genre du roman d'anticipation et, de manière plus générale, de la littérature populaire : « il n'y a pas, je crois, de genres inférieurs », soutient Brasillach (dans Renard, 2003 : 97).

Le dénigrement de Spitz étonne d'autant moins qu'il se percevait, lui et sa production littéraire, placé au sommet de la littérature la plus littéraire de son temps (son refus du roman en témoigne justement), qu'il aspirait, *idéalement*, à une position dominante dans l'institution, par son inscription symbolique marquée dans la lignée des Barrès, Lautréamont et Valéry. Lui, l'auteur Gallimard écrivant du roman de laboratoire, comment se reconnaîtrait-il sans rougir dans l'image d'un auteur de romans populaires ou d'un épigone de Jules Verne ? Quelques sources plus tardives font état du peu d'estime où il continuait de tenir ses romans fantastiques : « une amusette alimentaire » qui fait de lui « un auteur "à succès", que l'on compare à Jules Verne et à Wells » (Derycke, 1939), du « divertissement » (Elsen, 1963a : 131). Même en faisant la part de ce qui revient à son intervieweur, Claude Elsen, on doit croire que telle était la perception de Spitz.

Cela dit, faisons aussi la part des choses et admettons qu'il faut avoir ne serait-ce qu'un minimum de goût pour le fantastique et les autres formes de roman scientifique pour en produire autant et en aussi peu de temps, des romans d'une qualité supérieure à ce qu'étaient à la même époque leurs équivalents américains (que Spitz ne connaissait certainement pas), lesquels ont depuis formaté, coloré, fabriqué l'image générale de la SF. Méprisant réellement le roman fantastique, Spitz n'aurait-il pas tout simplement écrit autre

chose ? Quand il attaquait le roman mimétique, le roman reflet, il avait ses raisons institutionnelles de le faire, il y avait un ennemi à abattre, une place à prendre. Le roman mimétique était roi. On ne peut pas en dire autant de tout ce qui s'apparente à la SF (fantastique, merveilleux scientifique, etc.). La SF, autour de 1930, n'occupe pas une place de choix, elle n'existe pratiquement pas, reléguée qu'elle est à une forme de divertissement plus ou moins sérieux. C'est vers cette forme que se tourne pourtant Spitz. En entrevue, soit par stratégie, soit sincèrement<sup>30</sup>, il évoque le très légitime Voltaire, plutôt que Wells ou Verne, qu'il doit cependant considérer, puisqu'ainsi le veut déjà la jeune tradition, mais il le fait avec prudence : « Je ne revendique pas cependant, trop haut, le patronage de [Verne]. Vous comprenez pourquoi... » (Roche, 1938). Pourquoi ? Probablement parce que, dans l'esprit de Spitz, même au milieu des années 1930,

Jules Verne est hors de la clôture institutionnelle du « littéraire ». Lorsque Anatole France veut se montrer réellement cruel à l'égard de Zola, il ne le traite pas de pornographe ni de scatophage. Il dit seulement de *la Bête humaine* : « C'est de l'excellent Jules Verne ». La condamnation est ici sans appel (Angenot, 1980 : 653).

Un jugement de ce type fonctionnait manifestement encore au cours des années 1930. S'il n'est pas sûr que Spitz ait lu Verne ou Wells, on sait par le journal qu'il a lu Poe.

Du reste, comment croire Spitz quand il déclare à Sylvain Roche être « venu au fantastique presque pas hasard » ? À moins qu'il n'ait entendu par là l'absence de distinction initiale entre ce qui allait constituer malgré lui les deux versants de sa

---

<sup>30</sup> « La "sincérité" (qui est une des conditions de l'efficacité symbolique) n'est possible – et effective – que dans le cas d'un accord parfait, immédiat, entre les attentes inscrites dans la position occupée et les dispositions de l'occupant » (Bourdieu, [1992] 1998 : 274-275). Autrement dit, une stratégie n'est jamais aussi efficace que lorsqu'elle est sincère, c'est-à-dire pas pensée ou ressentie comme stratégie.

production. Le suivra-t-on quand il affirme que *L'agonie du globe* « dormait dans son carton » au moment où Gallimard s'est décidé à le publier ? Primo, c'est une façon commode de s'excuser ; secundo, nous savons désormais que c'est inexact : *L'agonie du globe* avait été proposé, dès 1931, à plusieurs éditeurs, et refusé autant de fois ; Spitz l'avait initialement soumis sous le titre fort significatif de « La fantastique agonie du nouveau monde », lequel inscrivait à la fois une dimension générique et idéologique<sup>31</sup>. Ces refus laissent croire que Gallimard l'avait peut-être lui aussi refusé avant de se décider à tenter le coup, qui dut être un bon coup, vu les publications rapides qui suivirent (quatre romans fantastiques en quatre ans). Maurice Sachs, alors à l'emploi de Gallimard, a lu le manuscrit en 1934 (lettre de mai 1934). D'ailleurs, Gallimard, qui a un rôle à jouer dans le parcours de Spitz, avait déjà ou allait publier des titres apparentés aux siens, par des auteurs que rien ne rattachaient alors à la sainte trinité Verne-Poe-Wells : Étienne Gril, *Les chevaliers de l'incertain* et *La machine à guérir de la vie*<sup>32</sup> (1929) ; Fernand Fleuret, *Jim Click ou la merveilleuse invention*<sup>33</sup> (1930) ; André Maurois, et *Le peseur d'âmes*<sup>34</sup> (1931) et *La machine à lire les pensées* (1936) ; Raymond Desorties, *Le Tétrabie*<sup>35</sup> (1933). Sans compter quelques romans en traduction, dont ce proche parent de *L'agonie du globe*, *La fin du*

<sup>31</sup> Un document du fonds Spitz (NAF 28099 [20], f. 231) contient sept titres pressentis pour *L'agonie du globe*, qui indiquent, entre autres choses, une hésitation entre *monde*, *globe* et *Terre*, et dont un autre contient l'adjectif *fantastique*.

<sup>32</sup> Sous le pseudonyme de Stéphane Corbière, en collaboration avec Jean Fouquet. *Les Chevaliers de l'incertain* est un livre « un peu alourdi de considération sur le certain, l'incertain et les mobilisations qu'entraîne un nouvel ordre du monde » (S[erzais], 1929 : 293).

<sup>33</sup> Récit de la bataille de Trafalgar où l'amiral Nelson est remplacé par « un androïde qui le reproduit trait pour trait... » (Charpentier, 1930 : 680). « On croirait du pur Voltaire », conclut le critique, indice supplémentaire de la référence quasi automatique qu'était devenu l'auteur du *Micromégas*.

<sup>34</sup> Indifféremment désigné comme « roman fantastique » (M[artineau], 1931 : 225), « récit de merveilleux scientifique » (Charpentier, 1931 : 142) et « conte » (Clouard, 1949 : 346), signe du flottement générique qui prévaut encore à cette époque.

<sup>35</sup> Un « singulier mélange de Jules Verne, de Rétif de la Bretonne et d'Henry Bordeaux » (M[artineau], 1934 : 43).

*monde* (1935), du britannique Geoffrey Dennis, paru sous une couverture similaire à celle du récit de Spitz. C'était dans l'air du temps et Gallimard ne se distinguait guère des autres éditeurs, les Grasset, Plon et Denoël, qui publiaient eux aussi d'occasionnels romans d'anticipation, fantastiques ou scientifiques, des voyages imaginaires et des contes philosophiques, à travers leur catalogue habituel, dont certains furent rattachés ultérieurement au domaine de la SF et sont depuis considérés comme plus ou moins classiques. Spitz n'est certainement pas un cas isolé. Il a pu succomber à un effet de mode. Mais il se distingue des Maurois et consorts en ce qu'il s'est presque exclusivement cantonné dans ce genre naissant, espérant peut-être s'y tailler une position enviable. En effet, s'il se prétend « excédé par la confection de ces romans fantastiques » (Journal inédit, vers l'hiver 1939), il parle pourtant de « continuer à écrire des romans d'anticipation pour [s]e faire une popularité » (Journal inédit, vers la fin de 1940). On serait difficilement plus explicite.

#### 4.1.2 À PROPOS DE GENRES

Sous l'étiquette inédite « Les romans fantastiques » est rangée une partie de la production de Spitz, celle qui lui assure en quelque sorte sa survie institutionnelle et son lectorat. On vient de voir que Spitz les désigne plus ou moins indifféremment comme romans fantastiques et romans d'anticipation, deux désignations auxquelles on peut ajouter

celles de roman d'aventures et de contes<sup>36</sup>, également présentes dans le journal. Ces noms sont-ils interchangeables ? Et qu'est-ce exactement qu'un *nom de genre* ?

Traditionnellement, la plupart des problèmes liés aux genres littéraires se ramènent à une question de définition ou de classement, deux opérations intimement liées. Qu'est-ce qu'un roman ? Qu'est-ce que le conte ? *M. Teste* est-il un conte ? *Nadja* est-il un roman ? On peut prétendre ne pas s'embarrasser de pareilles questions, on peut arguer de leur stérilité. Elles rattrapent invariablement quiconque se penche sérieusement sur la littérature, la lecture, leur histoire.

C'est à Jean-Marie Schaeffer<sup>37</sup> que revient selon moi le mérite, non pas d'avoir résolu, une fois pour toutes, le problème, mais d'en avoir montré la complexité et les raisons de cet inextricable nœud théorique et méthodologique. Ce problème, quel est-il ? Celui de la définition des genres ? Celui de leur histoire respective ou de leur hiérarchie ? On pourrait répondre : tous ces problèmes à la fois si l'on voulait bien considérer que l'histoire d'un genre donné se conçoit difficilement sans la prise en compte du système des genres contemporain ou que l'histoire d'un genre, c'est aussi celle de ses déplacements à l'intérieur d'une hiérarchie changeante et hétérogène, c'est-à-dire dont les critères distinctifs varient et n'ont jamais à voir avec une supposée essence transhistorique de la littérature. En plus de leur caractère systémique, les genres ont une nette dimension institutionnelle, trop souvent occultée au profit de leur seule dimension textuelle ou

---

<sup>36</sup> « Si on me demandait encore des contes, je ferais le "tueur d'adorateurs" et le gosse qui entend la T. S. F. » (Journal. Vers la fin de 1935). « Essayer de dresser un plan détaillé de ce roman d'aventures » (Journal). On ne peut savoir de quel roman il s'agit, ni s'il s'agit d'un roman abouti. Seul importe ici l'emploi par Spitz d'un nom de genre spécifique.

<sup>37</sup> Schaeffer, 1989.

langagière, dans des tentatives de classification vouées d'avance à l'échec. L'hypothèse générale de Schaeffer est la suivante : « les différentes traditions génériques, et donc les différents noms génériques servant à identifier des classes de textes, ont chacune son histoire propre et son niveau de détermination propre » (1989 : 29). Cela veut dire qu'un roman n'est pas un roman pour les mêmes raisons qu'un poème est un poème, aussi bien dans une perspective diachronique que synchronique. Pourquoi ? Parce que « les textes sont des actes sémiotiquement complexes » et « que les œuvres, tant écrites qu'orales, ont toujours un mode d'être historique » (1989 : 131). Suivant en cela Stempel<sup>38</sup>, Schaeffer établit d'abord ce qu'est un texte, puisque le réflexe de l'historien, du critique ou du théoricien est toujours de rapporter *un* texte à *son* genre, en présupposant chaque fois que cette relation au genre est la même pour chaque texte et pour chaque genre. Ce qui n'est pas le cas et pour une raison précise. Objet sémiotique complexe, un texte se décompose en ses multiples aspects sous la forme de la question suivante : qui dit quoi, où et quand, à qui et comment, dans quelle intention et avec quel effet ? De nombreux aspects de l'œuvre sont donc investis génériquement. Schaeffer en signale plusieurs dans un schéma en forme de liste ouverte (1989 : 116). En gros, tout acte verbal implique un *cadre* communicationnel et donne lieu à une *réalisation* (orale ou écrite) et tous les noms de genre investissent non seulement ces deux niveaux de l'acte discursif, mais aussi plusieurs phénomènes à l'intérieur même de chacun des niveaux. Autrement dit, « la majorité des noms de genres investissent *à la fois* l'acte communicationnel et le message exprimé » (1989 : 122). Cela explique la difficulté inhérente à une définition univoque des genres, difficulté avec

---

<sup>38</sup> Stempel : « quiconque se penche sur le problème de la définition d'un genre historique aura intérêt à se prononcer sur le statut du texte littéraire » (1986 : 163).

laquelle se trouve aux prises l'historien qui entend comprendre comment se sont formés et transformés les genres dits historiques, que Schaeffer, suivant Todorov, oppose aux genres théoriques. « L'identité générique [...] est une notion toute relative » et variable (1989 : 138). Quelle conséquence cela a-t-il sur les genres littéraires ? Cela expliquerait, par exemple, pourquoi les genres romanesques se définissent et s'étiquettent souvent en fonction de leur contenu thématique (roman psychologique, roman d'aventures, historique, policier, d'amour, d'apprentissage, etc., contenus que connaissent bien les consommateurs/lecteurs), alors que la poésie l'est davantage par ses formes (sonnet, chanson, rondeau, vers libre, etc.). Un conte philosophique n'est donc pas un conte philosophique pour les mêmes raisons qui font d'un roman d'anticipation un roman d'anticipation. Pour cette raison encore, un même nom de genre peut recouvrir une série de textes plus ou moins homogènes, puisque « le fait qu'un texte endosse une certaine dénomination générique n'implique pas automatiquement que les règles effectivement appliquées par lui, ou les traits qu'il présente, soient réductibles à ceux associés jusque-là au nom générique choisi » (1989 : 128-129). Le nom de genre « romans fantastiques » retenu par Spitz et son éditeur ne signifie pas que les textes ainsi désignés appartenaient bel et bien au genre fantastique tel qu'on le concevait alors, et à plus forte raison qu'un changement historique ne surviendrait pas qui pourrait entraîner un reclassement. C'est exactement ce qui s'est passé dans son cas : la SF les a récupérés à partir du moment où elle s'est institutionnellement constituée. C'est aussi ce qui explique que les critiques aient pu rétrospectivement identifier des ancêtres de la SF dans des textes d'origines historiques et génériques diverses. Genre omnivore par excellence, le roman est aujourd'hui le plus sujet

à ces redistributions et ces changements nominaux. Il est aussi le plus fortement inclusif : un roman peut très aisément inclure un ou des poèmes, un conte, voire un autre roman, en tout ou en partie<sup>39</sup> ; connaît-on, en revanche, un poème qui inclurait un roman ? Ainsi les genres historiques résultent « de toute une série de réaménagements historiques obéissant à des stratégies et des critères notionnels divers » (1989 : 76), stratégies qui n'ont pas toujours partie liée avec des facteurs esthétiques immanents, mais plutôt avec des variations institutionnelles, comme en témoigne l'histoire de la SF naissante, que nous croiserons bientôt. L'esthétique n'est pas et n'a jamais été coupée de l'histoire, isolée et autonome, sinon comme croyance en cette coupure.

Bien sûr, les « genres historiques n'ont [...] aucun privilège épistémologique sur les genres théoriques » (1989 : 69). Mais ils ont ce privilège d'être cela même dont j'entends étudier le fonctionnement, comprendre la formation et les éventuelles transformations, leur émancipation des autres genres. Ils sont cela même dont j'entends faire l'histoire, à petite échelle. Je pense en particulier au passage de Spitz du récit littéraire au roman fantastique et à sa récupération ultérieure par la SF naissante. Voilà une occasion de choix : observer un écrivain, influencé par Barrès, Valéry, Lautréamont et le surréalisme, littéralement glisser vers un genre qui n'existe pas encore, nominalement du moins, au moment de ce glissement, et dont l'écrivain deviendra, malgré lui, un des représentants classiques, un des fondateurs, l'actuel « père égaré ».

---

<sup>39</sup> C'est le cas de *Jacques Arnaut et la Somme romanesque* (Gallimard, 1933) de Léon Bopp, qui « se donnait la peine d'écrire les romans de son héros ; à tout le moins, de les résumer sous forme d'assez longues nouvelles » (Raimond, [1966] 1985 : 252).

Ce virage générique participe bien sûr de la dimension sémantico-syntaxique des récits, autrement dit textuelle, mais également de leur dimension communicationnelle, qu'on élargira sans trop de peine à une dimension sociohistorique ou institutionnelle. Si ce virage a pu se produire, c'est que les genres sont bel et bien des institutions.

#### 4.2 LES GENRES : ENJEUX ESTHÉTIQUES ET SYMBOLIQUES

Le genre littéraire est une « institution », tout  
comme l'Église, l'Université ou l'État.

René WELLEK et Austin WARREN,  
*La théorie littéraire.*

Les genres sont éminemment institutionnels. En amont comme en aval de la production textuelle, leur perception spontanée aussi bien que leurs contraintes permettent aux écrivains d'écrire et aux lecteurs de lire, aux libraires de vendre et aux enseignants d'organiser la matière de leurs cours. On écrit, on vend et on lit des romans, des biographies ou de la poésie, et les confusions sont rares entre ces diverses pratiques. Les spécialisations universitaires en témoignent : on enseigne le roman, le théâtre, la poésie ou l'essai, de la même manière qu'on est rattaché à une période plutôt qu'à une autre, XVI<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> ou XX<sup>e</sup> siècle. Le sentiment du caractère plus ou moins contraignant de ces classements varie, lui aussi, selon les contextes. Plus important, les genres vivent, bougent, dynamisent l'ensemble des textes et des individus qui composent ce qu'on appelle la littérature. Genette les qualifie d'« institutions socio-historiques » (1986 : 156) et comme toute institution, même à vitesse réduite, ils changent, apparaissent, disparaissent.

Institutionnels, les genres se hiérarchisent, de plusieurs manières (les ventes et les prix en sont deux). Bourdieu fait des genres et plus spécifiquement de la hiérarchie des genres un élément clé de son analyse du champ littéraire : « La hiérarchie des genres et, à l'intérieur de ceux-ci, la légitimité relative des styles et des auteurs est une dimension fondamentale de l'espace des possibles » ([1992] 1998 : 151-152). Ainsi entendu, ce champ littéraire ou cet espace des possibles représente un lieu où des positions sont à prendre ou à laisser, et il traduit également une hiérarchie des auteurs. Jacques Spitz occupe aujourd'hui une position qui était encore inexistante au moment où il publie ses premiers romans fantastiques. Le genre et sa position dans le champ étaient à faire, puis à prendre. C'est à son insu et à son corps défendant que Spitz va y contribuer, lui, l'héritier de Barrès et de Valéry.

Bourdieu le rappelle : au moment de la formation du champ littéraire ou de l'institutionnalisation de la littérature (vers 1850), la hiérarchie des genres est à peu près l'inverse exact du succès commercial, alors qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, les deux hiérarchies, générique et commerciale, étaient conformes. Pour nous en tenir aux trois principaux genres nommément reconnus au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre, le roman et la poésie, le premier occupe, commercialement parlant, le haut de l'échelle, et symboliquement, le bas, contrairement à la poésie, le roman occupant la position intermédiaire, entaché pour ainsi dire par l'image de littérature mercantile qui lui reste associée, mais gagnant ses lettres de noblesse en la personne des Balzac, Stendhal, Flaubert et, plus tard, d'une manière inédite, Zola (Bourdieu, [1992] 1998 : 193-204). On voit encore comment, selon Bourdieu, le champ littéraire a sa logique propre, qui est, en gros, anti-économique, plus proche de la

sphère religieuse, où le « succès » vient pour ainsi dire au-delà, voire dans l'au-delà, logique parfaitement illustrée par des formules présentes chez Spitz : « Le fort est celui dans lequel on sent des réserves cachées de postérité » (Journal<sup>40</sup>). Pareillement, sous le second Empire, le succès commercial et la notoriété publique deviennent suspects, une perception romantique qui a la vie dure et qu'on retrouve encore sous la plume de Spitz : « Dès qu'une chose commence à être connue, c'est le signe qu'elle était de qualité inférieure » (Journal<sup>41</sup>).

Quand, en pleine industrialisation et grâce à l'accroissement du lectorat, le roman devient un genre *vendu*, dans les deux sens du terme, c'est-à-dire grandement rentable et conséquemment soumis aux impératifs de la rentabilité, il se subdivise à son tour, une partie du genre se distinguant nécessairement du reste, suivant en cela un mouvement propre au champ littéraire, c'est-à-dire reproduisant et reconduisant la séparation entre grande production et production restreinte. La hiérarchie des genres romanesques calque la hiérarchie des genres. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette hiérarchie du roman se présente ainsi : à son sommet, le roman mondain ou psychologique et le roman à thèse ; juste en dessous, le roman naturaliste, les romans de mœurs et régionalistes ; tout au pied de l'échelle, mauvais genre, le roman populaire. On observe d'ailleurs que ces trois sous-genres du roman ne se définissent absolument pas suivant les mêmes critères, c'est-à-dire en fonction des mêmes niveaux ni des mêmes phénomènes à l'intérieur de chacun. Cette

---

<sup>40</sup> On trouve dans le journal des remarques similaires : « Méfiez-vous du littérateur. Il ne songe, en vérité, qu'à se cramponner, si maigre soit-elle, à sa chance d'immortalité » (Journal).

<sup>41</sup> Ici encore, Spitz multiplie les remarques du même genre : « Le meilleur moyen pour faire soumission à l'ordre social, – et ce dont il se montre le plus reconnaissant, – c'est l'acceptation, au moins extérieure, des valeurs de notoriété » (Journal).

hiérarchie reproduit une hiérarchie sociale des publics touchés ou visés, des univers sociaux représentés et de l'origine sociale ou du sexe des auteurs (Bourdieu, [1992] 1998 : 196 ; Angenot, 1980 : 653). Elle subsiste bien sûr au moment des premiers contacts de Spitz avec la lecture, ses années de formation, puis avec l'écriture ; il a pour ainsi dire intériorisé, on l'a vu, la hiérarchie poésie/théâtre/roman. Qu'en est-il du roman ? On sait sa haine affichée du roman psychologique de même que son dédain pour la représentation mimétique, le « faire vrai », le quotidien : « Épargnez-nous ces littérateurs sans imagination, qui prennent la substance de leurs discours dans l'ordinaire de la vie » (Journal). Que restait-il à Spitz, dès lors, mis à part le roman populaire ? Et qu'était-ce donc que le roman populaire ? Nous retrouverons ces questions.

Reprenons. Spitz a pratiqué la poésie, en vers ou en prose, mais l'a réservée à son journal et à de modestes « plaquettes » artisanales, dont la plupart resteront dans ses tiroirs. Un projet l'obsède : celui d'un drame. Pourtant, quand il publie, en 1926, c'est un roman, *La croisière indécise*, qu'il confie à un éditeur. Le genre du roman traverse alors une crise, minutieusement étudiée par Michel Raimond ([1966] 1985), qui ne se pense pas sans la prise en compte de la société industrielle, de la presse à grand tirage, de l'instruction obligatoire et l'explosion d'un nouveau et volumineux lectorat (qu'on songe aux ventes faramineuses de Zola, de Pierre Benoît, de Paul Morand et de Maurice Dekobra). Les considérations sur le lecteur et la lecture reviennent en effet souvent chez Raimond et chez

les écrivains qu'il cite<sup>42</sup>, de la même manière qu'elles apparaissent dans le journal de Spitz. Le lecteur prend aussi, en ces années de crise romanesque, la forme plus générale du public : « le grand public a des caprices que les éditeurs les plus avisés peuvent difficilement prévoir ; et c'est pourquoi ils tentent leur chance avec des formules très diverses » (Raimond, [1966] 1985 : 113<sup>43</sup>). D'où les succès consécutifs du roman sportif, aventurier, de la saison de la psychanalyse et de l'inversion sexuelle, du roman provincial. On s'entend déjà autour de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour reconnaître le caractère commercial, lucratif de toute une frange de la production romanesque, soit pour la déplorer ou la condamner, soit pour y chercher un remède ou proposer une façon de faire qui permettrait à la majorité des écrivains d'y trouver leur compte.

Tous ces discours sur les multiples facettes de la vie du roman sont encore des symptômes de la crise qui l'affecte et culminera entre 1925 et 1928 (Raimond, [1966] 1985 : 10), très exactement au moment où Spitz, jeune écrivain, publie ses premiers livres. « À vrai dire, la querelle de 1925 était l'aboutissement systématique, dans la presse et dans les revues littéraires de l'après-guerre, des préventions du temps du symbolisme et du discrédit dont le genre romanesque avait été l'objet entre 1900 et 1914 » (Raimond, [1966] 1985 : 115, note 1), un discrédit qui n'a pas échappé au jeune Jacques Spitz (il a 18 ans en 1914).

---

<sup>42</sup> Quelques exemples choisis à l'intérieur de quelques pages successives : « le roman [...] devait faire vivre des personnages capables de s'imposer à l'esprit du lecteur » (141) ; « toute œuvre en prose [qui] éveille l'intérêt, l'émotion ou les réflexions du lecteur » (142, note 10) ; « la crédibilité [...] obtient l'adhésion du lecteur à la fable qui lui est exposée » (145) ; « [l]e roman était d'abord "une œuvre du langage qui se déroule dans le temps", temps du lecteur et temps de l'histoire » (147) ; « son ambition d'imposer au lecteur la présence d'un monde fictif » (152).

<sup>43</sup> « Anatole France expliquait à J. Huret en 1891 que le remplacement du roman naturaliste par le roman psychologique procédait des exigences d'une nouvelle clientèle féminine » (Raimond, [1966] 1985 : 113, note 36).

La crise du roman, on le voit, ce furent deux événements : une maladie du roman et une maladie du discours sur le roman, lesquelles ont agi l'une sur l'autre. La maladie du roman prenait toutes sortes de visages et a eu toutes sortes d'effets, sur ses formes, ses fonctions, ses définitions ou ses contenus. Je retiendrai un de ces effets, pour des raisons évidentes : « La crise du roman, ce n'était, selon Thibaudet, que la disparition croissante des romanciers-créateurs au profit des romanciers essayistes : ceux-ci avaient une admirable connaissance de la nature humaine, mais échouaient à faire vivre des personnages [...] » (Raimond, [1966] 1985 : 190). Cette incapacité, Spitz s'en croyait atteint : « Je n'ai pas dans l'écriture le "don de la vie", c'est-à-dire de créer des personnages vivants ; je n'ai pas même le "don du narrateur", c'est-à-dire de raconter une histoire qui soit capable d'intéresser » (Journal). Romancier essayiste, la désignation semble coller à Spitz, qui l'a même explicitement récupérée sous celle d'essais romancés. Roman essai ou essai romancé vont de pair avec le roman du roman ou le roman sur le roman, sous-produit du roman du romancier :

Le développement de la presse littéraire a joué son rôle : cette littérature en marge de la littérature, ces interviews où les romanciers expliquaient pourquoi ils écrivaient, et comment ils s'y prenaient, ont provoqué et exploité la curiosité du public pour les ficelles du métier. [...] C'était aussi l'aboutissement d'un goût pour les problèmes d'esthétique romanesque, qui n'avait fait que croître pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle (Raimond, [1966] 1985 : 244).

Tout cela a abouti, entre autres conséquences, à la dévaluation du réalisme et du naturalisme romanesques, qui se pratiquaient pourtant encore. Ainsi, en 1924, c'est moins au roman qu'à son *réalisme* que s'en prenait André Breton, suivant Valéry à qui répugnait l'arbitraire d'un genre prétendument mimétique. Restait à écrire des romans où « l'auteur,

prenant les devants, en vient à se moquer de ses propres inventions [...], voie héroïque dans laquelle le roman se conteste lui-même au fur et à mesure qu'il avance » (Raimond, [1966] 1985 : 128). L'influence du surréalisme, de Barrès et de Valéry sur Spitz explique son relatif dédain pour le genre romanesque, aussi sûrement que son intérêt pour Barrès et le surréalisme lui vient de ce même dédain du roman, dont sa production des années 1930 et 1940 montrera qu'il le manie cependant bien et en connaît suffisamment la plupart des ficelles. On sait cependant que le réalisme romanesque se pratique encore largement, malgré sa dévaluation, dans des formes qui n'ont plus beaucoup à voir avec celles pratiquées par Paul Bourget. Paradoxalement, jusqu'à un certain point, le roman sort renouvelé de cette crise, il en émerge comme genre majeur, au sommet de la hiérarchie, s'étant délesté, en s'y opposant, de son encombrant versant populaire.

C'est comme si cette crise des années 1920 confirmait une reconfiguration hiérarchique tranquillement à l'œuvre, l'ascension du roman littéraire, voire excessivement littéraire (roman poétique, roman-essai, fantasme du roman pur, du roman en train de se faire, etc.) dans l'échelle des genres se faisant d'autant mieux qu'il se délestera de sa frange industrielle. Le romanesque qui désignait originalement des aventures extraordinaires et des personnages chimériques, « ce romanesque *restreint* doit se camoufler ou se voit relégué aux marges de la littérature – roman policier, roman d'espionnage, amours à l'eau de rose, science-fiction » (Prince, 2004 : 183). Ce qui explique que, malgré l'omniprésence du roman populaire, malgré l'élargissement récent du lectorat constaté par la critique, on ne s'étonne pas trop de l'absence, dans le monumental ouvrage de Michel Raimond, de Jules Verne et de H.-G. Wells, deux des figures pourtant marquantes de la littérature, tant au

point de vue commercial qu'institutionnel. La rupture est consommée entre les frères ennemis, le roman littéraire et le roman « industriel ».

C'est vers cette même époque que débute l'histoire de ce qui ne s'appelle pas encore en France SF, mais qui se dessine comme un genre distinct du fantastique, du conte philosophique et des autres petits genres avec lesquels il partage certains traits, pour le meilleur et pour le pire. Le fantastique de Spitz, par exemple, a peu à voir avec celui pratiqué par Gautier, Nerval ou Villiers, pour demeurer en domaine français ; il ne joue pas sur cette hésitation du lecteur qui en constitue l'élément principal<sup>44</sup>. Le symbolisme et le surréalisme, ces ennemis jurés du naturalisme, ne sont pas complètement étrangers à cette progressive émergence et le penchant du surréalisme pour les genres populaires est bien connu et documenté. S'instaure une convergence jusque-là inédite. Un Edgar Allan Poe, par exemple, touche à la fois au symbolisme, à travers la filiation Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Villiers et Schwob<sup>45</sup>, au policier, avec le « Double assassinat dans la rue Morgue » et la figure du détective Dupin<sup>46</sup>, et à la future SF, par l'« Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall » et *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*, récit auquel Verne écrira une suite, parue en 1897, lui qui avait consacré à Poe un des premiers articles critiques en France, « Edgar Poe et ses œuvres », en 1864, sans compter le détour peu surprenant de Poe par le surréalisme (sa mention dans le premier manifeste et son inclusion par Breton dans son *Anthologie de l'humour noir*). « Poe a donné naissance au roman policier

---

<sup>44</sup> Voir, entre autres définitions, celle de Todorov : « le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur » (1970 : 165).

<sup>45</sup> Voir les remarques de Raimond ([1966] 1985 : 65, 75).

<sup>46</sup> « La lecture d'Edgard [sic] Poe et surtout le personnage de Dupin avait été le point de départ pour imaginer M. Teste dans son allure et dans sa mémoire de l'individuel » (Jean Prévost, cité dans Valéry, 1960 : 1380). Voir l'ensemble des Notes à *M. Teste* réunies dans l'édition de la Pléiade.

contemporain, et ce voisinage [avec le fantastique] n'est pas un effet du hasard : [...] les histoires policières ont remplacé les histoires de fantômes » (Todorov, 1970 : 54). Il ne s'en doute pas encore, mais Jacques Spitz va prendre place, un peu malgré lui, dans cette nouvelle constellation générique.

#### 4.2.1 LA SF EN FRANCE : QUELQUES ÉLÉMENTS D'HISTOIRE

Lorsque la SF américaine pénètre le marché français vers 1950, c'est grâce à l'oubli total, à l'amnésie collective devant la production française antérieure : Renard, Varlet, Messac, Spitz *e tutti quanti*.

Marc ANGENOT,  
« La science-fiction : genre et statut  
institutionnel ».

Le constat établi par Angenot avait été fait et l'a de nouveau été depuis<sup>47</sup>. Le cas Spitz, je l'espère, clarifiera en partie la question de l'oubli des anciens. Ce qui suit contribue à l'histoire du nom de genre et de sa reconnaissance institutionnelle et éclaire le rapport qu'un écrivain comme Spitz pouvait entretenir avec le genre en question. Une histoire des formes romanesques de la SF constitue déjà, même après une si brève existence, un défi qui n'est pas près d'être relevé. Il s'en glissera forcément des aperçus dans les pages qui suivront, de même que dans mes lectures des différents romans fantastiques de Spitz.

---

<sup>47</sup> Il l'avait été par Sadoul : « Il serait intéressant d'étudier du point de vue sociologique pourquoi notre société entre 1870 et 1930, a suscité tant de romans scientifiques et pourquoi elle les a ensuite impitoyablement rejetés, ravalés même au niveau des enfantillages et de la sous-littérature » (1973 : 332). Il l'a été par Klein (1973).

Comme tout genre, la SF a une histoire, laquelle reste à écrire, c'est-à-dire à reconstituer. Ses débuts pourraient tenir dans la remarque suivante : « From Verne until the 1950's, SF has languished in France where it eventually reappeared largely as an Anglo-American phenomenon » (Fitting, 1974<sup>48</sup>). Pour accéder ou pour aspirer au statut de genre légitime, il lui fallait d'abord un nom et des origines. Son nom lui vient des États-Unis, où il apparaît en 1924. En France, elle le reçoit officiellement en 1950, sous la plume de – qui d'autre ? – Claude Elsen, dans un article qui en constitue jusqu'à nouvel ordre l'acte de baptême, « Le roman "fantastique" va-t-il tuer le roman "noir" ? » (1950). L'année suivante, Raymond Queneau s'interroge sur « Un nouveau genre littéraire : les science-fictions » (1951), tandis que Stephen Spriel et Boris Vian confirment son existence : « Un nouveau genre littéraire : la science-fiction<sup>49</sup> » (1951). On lui attribue des origines, c'est-à-dire des précurseurs plus ou moins anciens et eux-mêmes légitimes, autant du côté des auteurs (Lucien de Samosate, Cyrano de Bergerac, Voltaire, Poe, Verne, Wells) que des genres (l'utopie, le voyage imaginaire, le conte, fantastique ou philosophique, le merveilleux scientifique ou la fantaisie). Cette récupération de Voltaire ou de Cyrano peut sembler abusive ou le fait d'amateurs en mal de filiation. Pourtant, elle s'impose. Écoutons les Goncourt, peu suspects de zèle science-fictionnel :

Après avoir lu du Poë, la révélation de quelque chose dont la critique n'a point l'air de se douter. Poë, une littérature nouvelle, la littérature du XX<sup>e</sup> siècle : le miraculeux scientifique, la fabulation par A + B, une littérature à

---

<sup>48</sup> « De Verne jusqu'aux années 1950, la SF a croupi en France où elle est éventuellement réapparue comme phénomène surtout anglo-américain » (ma traduction).

<sup>49</sup> Spriel est le pseudonyme de Michel Pilotin, cocréateur avec George H. Gallet de la collection « Le Rayon fantastique ».

la fois monomaniacale et mathématique. De l'imagination à coup d'analyse, Zadig juge d'instruction, Cyrano de Bergerac élève d'Arago [...] <sup>50</sup>.

C'était en 1856. Cent ans plus tard, en l'espace de quelques années, des revues aussi diverses et influentes que *Esprit*, *Europe*, *La Nouvelle Revue française* et *Les Cahiers du Sud* lui consacrent des articles ou des numéros spéciaux, et quelques écrivains de (futur) renom en font état, Michel Butor et Maurice Blanchot, pour ne nommer qu'eux.

Ce n'est pas tel auteur ou tel critique qui crée sciemment le genre, qui le balise, c'est une SF rudimentaire et germinale qui se cherche des auteurs. Le retraçage des ancêtres s'est très tôt effectué du côté de la filiation avec le conte, la fable et le merveilleux scientifique, et il n'est pas terminé. « Dans ces œuvres, souvent réussies, la référence vernienne est abandonnée au profit d'un ressourcement dans la lignée du conte philosophique ou du voyage imaginaire » (Bozzetto, 1992b). Marc Angenot a pu répertorier tout près d'une cinquantaine d'œuvres françaises du XIX<sup>e</sup> siècle qui relèvent de la SF, « œuvres isolées et sans continuité, sans légitimité statutaire et d'ailleurs "innommables" » et qui rencontrent « soit une stupeur passagère, soit le ricanement » (1980 : 654-655). Bozzetto, pour sa part, parle de « 120 titres pour le XIX<sup>e</sup> siècle » (1992b). Ce cas n'est pas isolé : rappelons que « de 1884 à 1895, le roman de la décadence se cherche une autonomie générique » (Bertrand *et al.*, 1996 : 52), autonomie qu'il ne trouvera pas, lui non plus, faute de concertation. Une œuvre, au moins, fait d'ailleurs le pont entre ces deux groupes d'isolés, *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam,

application de l'esthétique symboliste et de la philosophie idéaliste à une forme romanesque dont la tradition remonte au roman noir et au roman

---

<sup>50</sup> *Journal*, en date du 16 juillet 1856, cité dans Eisenzweig, 1983.

d'aventures. Le résultat ouvre sur un nouveau sous-genre, désigné par la suite sous le nom de science-fiction, et dont participent, au même moment, les romans de Jules Verne et quelques contes de Maupassant (Bertrand *et al.*, 1996 : 27).

Ce double héritage, symboliste et fantastique, est celui de Spitz. La SF française va lentement émerger de ces romans épars qu'on peine à constituer en domaine propre : « Cet espace neuf de la fiction est si peu ressenti comme marginal qu'il n'appelle aucun terme spécifique pour le définir » (Bozzetto, 1992b).

L'institution balançait, l'espace des possibles se reconfigurait et il y a tout lieu de croire que Spitz balançait aussi, qu'il a considéré ses « romans fantastiques » comme hors-d'œuvre, certes, mais littéraires, et les a écrits comme s'il s'était agi de littérature au sens le plus strict du terme, comme Voltaire travaillant honnêtement *Candide* ou *Micromégas*. Rappelons que Rosny aîné, ancien disciple de Zola, cosignataire du « Manifeste des Cinq », est lui-même auteur (et co-auteur) de romans préhistoriques et d'anticipation, membre de la première Académie Goncourt, dont il deviendra président en 1926. Rappelons encore que le premier prix Goncourt est attribué en 1903 à un assez obscur romancier et poète symboliste, John-Antoine Nau, pour un roman d'anticipation, *Force ennemie*, et que des écrivains d'allégeances et d'horizons divers, les Alexandre Arnoux, Charles Derennes, Ernest Pérochon, André Maurois, ont produit à l'occasion des récits d'anticipation, utopiques ou scientifiques, sans que ceux-ci fassent ombre à leur œuvre : *Le règne du bonheur*, *Les conquérants d'idoles*, *Les hommes frénétiques*, *Le peseur d'âmes*. Bozzetto en recense quelque 600 parues entre 1915 et 1945, « avec une période faste entre 1920 et

1933 » (1992b). Le genre continue de bouger, de se transformer, puisant ses thèmes et ses procédés à de multiples sources.

Doit-on s'étonner que Spitz, ingénieur de formation, attiré par les développements de la physique<sup>51</sup>, contempteur du roman bourgeois et mimétique, se soit tourné vers une littérature de conjecture rationnelle, friande de « ce mélange des formes dont la littérature instituée a horreur » (Angenot, 1980 : 657), mélange qu'il pratiquait, on le verra, avec un apparent bonheur ? Ce mélange des genres et des formes ne paraissait sans doute tel, pour les romanciers et les critiques, qu'en regard d'un canevas conventionnel ou banalisé, celui du roman psychologique ou des prolongements du roman naturaliste. On a vu comment un contemporain de Spitz, Pierre Véry, avait suivi une voie similaire, dans l'autre genre alors naissant, le polar, dont il deviendra un des premiers classiques français, encore lu et réédité. François Serzais observait ainsi, à propos de son roman *Les métamorphoses* : « Il débute en roman d'aventure avec une pointe de gouaille, fine et plaisante, puis il frôle le fantastique et se termine par un chapitre de moraliste, après avoir cherché ses explications (assez inutiles) dans le monde des détectives » (S[erzais], 1932 : 84). C'est d'ailleurs Véry qui permettra la publication d'un des romans de Spitz les plus génériquement ambigus, *La forêt des sept-pies*, « curieux par son mélange de réalisme avoué et de surréalisme très nébuleux », au « style de feuilleton », qui recèle également « une histoire de police et d'espionnage » (rapport de lecture anonyme, fonds Spitz).

---

<sup>51</sup> Voir ses articles « La théorie quantique et le problème de la connaissance » et « Les quanta et l'individu » dans ma bibliographie. Eschassériaux me confiait qu'un des rares regrets professionnels de Spitz était de n'avoir pas été physicien.

Les cas Spitz et Véry me semblent relever de ce que Jacques Dubois considère comme « des zones intermédiaires ou mixtes », à moitié dans le système littéraire, à moitié hors de sa juridiction, « d'autant mieux que, jusqu'à un certain point, les mêmes formes et les mêmes comportements sont en jeu » (Dubois, 1983 : 137). Plutôt que du cas rare d'auteurs populaires ayant investi le domaine de la littérature, il s'agit de deux auteurs qui lui ont partiellement et progressivement échappé, malgré eux. Le rapport à l'institution et à ses pairs n'a pas changé quand Spitz s'est mis à écrire et à publier des romans fantastiques ; il semble avoir directement peu contribué à leur succès. Ce qui a changé, c'est l'intérêt nouveau qu'on lui a alors démontré. Je songe aux entrevues qu'il accorde à Roche (1938) et à Derycke (1939).

Pour consolider son statut de genre, il fallait également à la SF au moins une partie de l'appareil ou des instances dont dispose toute institution digne de ce nom : revues, maisons d'édition, collections, prix, salons. Ce nouveau genre « reproduit alors servilement en une parodie involontaire, les caractères de l'institution littéraire dominante : constitution d'un panthéon, d'écrivains sacrés, d'une histoire truquée, de mots de passe, de rôles et d'interdits » (Angenot, 1980 : 658). Ces instances se sont peu à peu mises en place : des revues comme *Fiction* (née en octobre 1953) et *Galaxie* (novembre 1953), des collections comme « Le Rayon fantastique » (Gallimard et Hachette), « Présence du futur » (Denoël) et « Science-fiction » (Marabout). La revue *Fiction* est associée à la SF, mais les sommaires des premiers numéros témoignent d'un éventail générique que la couverture identifiait déjà : *Revue littéraire de tous ceux qui s'intéressent à la fiction romanesque dans le domaine de l'étrange, du fantastique, du surnaturel, et de l'anticipation scientifique*. En

janvier 1956, on va dans le sens de la simplification : *La revue littéraire de l'Étrange Fantastique Science-fiction*. Y sont publiés des auteurs de toutes nationalités : Claude Farrère, André Maurois, Tristan Bernard, Jean Ray, Gérard Klein, mais aussi Jorge Luis Borges (plusieurs titres à partir de 1962), Julio Cortázar (« Axolotl » en 1963), Philip Dick, etc. On publie des textes brefs d'auteurs consacrés de littérature générale, stratégie de caution et de parrainage, ou des curiosités littéraires : Maupassant, Cocteau, Apollinaire, Marcel Schowb et d'autres encore.

C'est par le biais de la SF américaine que le pain va lever et, simultanément, se gâter. Celle-ci se développe progressivement, aux États-Unis, depuis les années 1920. Elle emprunte des voies différentes, tant institutionnelles qu'esthétiques. Son irruption en France se produit au moment du *New Deal* et de l'envahissement massif d'une certaine culture américaine (le Coca-Cola, Hollywood, le jazz, etc.). On insiste alors surtout, sinon exclusivement, du côté français, sur les traits thématiques (robots, extra-terrestres, etc.<sup>52</sup>), formels (canevas répétitif, action rapide, style pauvre, etc.) et institutionnels (lecteurs jeunes ou ouvriers, peu scolarisés) qui serviront à la caricaturer et à conforter du même élan la valeur du roman littéraire.

Bref, la SF émerge lentement, très lentement, un pied dans la voie populaire, l'autre dans la voie lettrée, et si on ne sait pas ce qu'est exactement le roman d'anticipation en 1930, il existe quand même un consensus sur sa nature, on identifie des auteurs qui en font et des textes qui en sont ou s'y apparentent. Une norme existe, faite de critères plus ou moins généraux qui participent à la formation du genre comme institution, de récits

---

<sup>52</sup> Voir Todorov, 1970 : 180.

regroupés sous un même nom de genre, lequel occupe une place dans la hiérarchie des genres.

On a vu comment Spitz avait pu intérioriser la dimension symbolique des genres et se composer une hiérarchie personnelle, elle-même partiellement diffuse, changeante, dont sa pratique témoignait ou pouvait prendre, à l'occasion, un curieux contre-pied ; comment il pensait avoir fait le tour, en quelque sorte, de sa pratique de la poésie, dans ce qui constituait déjà une manière de virage générique et de dénigrement du genre délaissé : « Maintenant que j'ai déchiffré ma poésie, ça ne m'amuse plus, j'en ai plein le dos » (Journal, 1929). Lui qui pratiquait une écriture automatique dont il vantait les vertus, il écrit :

Imaginer au hasard, écrire à tort et à travers, n'est pas difficile et n'exige pas de dons extraordinaires. Le difficile est d'imaginer richement sur un plan préconçu, de construire une œuvre, d'insérer une armature dans l'éclosion littéraire, et que celle-ci concoure à l'édification, la construction de l'œuvre. Je pense, au hasard, je couvre des pages. Mais cela ne s'organise point, est nul comme la réalité (Journal, vers 1938).

On croit lire une rétractation de tout ce qui était cette liberté, cette marche sans but préalable, sans idée préconçue que préconisait Spitz au début du journal. L'examen de sa conception de la littérature et des genres a fait état d'une circulation entre ces pratiques, par le passage de la poésie à une forme de roman subversif, au récit autobiographique, au roman fantastique. Disons que ces différentes pratiques narratives le travaillent et qu'elles travaillent également entre elles. Mais rappelons encore que *L'agonie du globe* fut rapatrié rétrospectivement sous le label générique des « romans fantastiques », bien qu'il y ait tout lieu de croire que Spitz, vers 1930, ne voyait pas encore de différence constitutive entre *ce*

roman et les romans qu'il avait écrits jusque-là<sup>53</sup>. Il écrit un roman d'anticipation qui, selon lui, appartient de plein droit à la littérature telle qu'il l'entend. On touche ici le noyau dur de la problématique. Le virage qui peu à peu s'opère lui échappe partiellement, il n'est pas pleinement revendiqué par Spitz. Gallimard a sans doute eu à voir dans cette annexion de ses romans au fantastique puis à la SF. Il ne restait à Spitz qu'à jouer le jeu de plus ou moins bon cœur ou à se moquer de sa propre production, comme il avait tourné en dérision un certain roman psychologique.

De la même manière il faut attendre 1936 et la parution des *Évadés de l'an 4000* pour voir apparaître sa tripartition en « Fictions », « Essais romancés » et « Romans fantastiques », geste qui souligne une fois de plus l'importance accordée à la question générique. Chez Gallimard, cette différence avait été perçue, avec ou sans l'accord de Spitz, puisque *L'agonie du globe* était paru sous une couverture légèrement différente de la déjà classique blanche.

Cela dit, on le verra, qu'il écrive *Le vent du monde*, *Le voyage muet* ou *L'agonie du globe*, Spitz reste Spitz : cynique, drôle, bousculant les formes et les genres, rompant les habitudes de lecture, jouant de l'intertexte, se moquant de la littérature.

Il ne s'agit pas de forcer la note, mais de bien faire voir que le virage générique ainsi compris joue tout autant de *La croisière indécise* à *La mise en plis*<sup>54</sup>, du *Vent du monde* aux *Dames de velours*, que du *Voyage muet* à *L'agonie du globe* ou de ce dernier à

---

<sup>53</sup> *L'agonie du globe* est d'abord paru sans le surtitre générique « Les romans fantastiques ». Celui-ci est apparu après coup, sur une couverture différente et au moment d'un tirage qui constitue ni plus ni moins une manière de réédition. On a là, par ailleurs, un indice que les ventes ont dû être importantes.

<sup>54</sup> J'ignore, à ce point de mes recherches, si Gallimard avait refusé *La mise en plis*, et si Spitz avait soumis à son éditeur ce récit lyrique d'inspiration surréaliste ou maldororienne.

*Ceci est un drame*. C'est donc dire que ce virage, voire cette dérive générique n'est pas d'abord textuel, ni limité à la seule dimension sémantique et syntaxique des récits, mais qu'il est pour beaucoup une affaire institutionnelle : affaire de perception, de réception et de situation tout aussi bien du roman d'anticipation que de l'anti-roman ou de l'essai romancé. Du point de vue de la perception et de la réception génériques, la remarque de Bridenne est parlante : « C'est là la transition entre les fictions à base proprement scientifique de M. Jacques Spitz et ses autres œuvres comme *La Forêt des Sept pies* [et] *Ceci est un drame* » (1950 : 247). Le critique avait lui aussi perçu un virage, mais postérieur à celui habituellement identifié.

Pour bien comprendre ce ou ces virages, pour y réfléchir adéquatement, un détour par la chronologie de composition des œuvres s'impose.

#### 4.3 LA CHRONOLOGIE

Le journal et quelques lettres le révèlent : l'ordre d'écriture des romans est légèrement distinct de celui de leur publication. Si cette mise au point ne touche pas l'identité strictement textuelle ou sémiotique des romans concernés, elle joue sur leur double dimension pragmatique et institutionnelle, disons sur leur histoire, dans la mesure où il est loin d'être indifférent, pour mon propos, que tel roman ait été imaginé et produit avant tel autre. Dans l'état présent de mes connaissances, cet ordre est le suivant<sup>55</sup> : *La croisière indéçise* (1923/1926), *Le vent du monde* (1925/1928), *La mise en plis* (1927/1928), *Le voyage muet* (1929/1930), *L'agonie du globe* (1931/1935), *Ceci est un*

---

<sup>55</sup> Les parenthèses signalent donc l'année de rédaction, effective ou supposée, suivie de l'année de publication.

*drame* (1932/1947), *Les dames de velours* (1932/1933), *Les évadés de l'an 4000* (1935/1936), *La forêt des sept-pies* (1937/1946), *La guerre des mouches* (1938/1938), *L'homme élastique* (1938/1938).

Il resterait à établir dans quelle mesure *L'agonie du globe*, *Ceci est un drame* et *La forêt des sept-pies* ont subi des modifications, de quel ordre et de quelle nature, entre le moment d'un premier état et celui de leur publication.

Cette prise en compte change notre compréhension du virage générique. Spitz a déjà publié trois titres chez Gallimard au moment de recevoir, de décembre 1931 à juin 1932, au moins huit lettres de refus pour *L'agonie du globe*, qui aurait donc été écrit soit avant *Les dames de velours*, soit concurremment, puisqu'on sait que *Les dames de velours* a été lu par Crémieux et par un certain Jacques Chevallier<sup>56</sup> en juillet 1932. *L'agonie* et *Les dames de velours* sont pratiquement contemporains, à quelques mois près. Notons que Spitz ne parle pas de sa rédaction de *L'agonie* dans le journal, indice qu'il le considérait peut-être comme un travail alimentaire, mineur ou indigne d'intérêt. L'a-t-il proposé à Gallimard, qui l'aurait refusé ? Nulle trace d'un échange à ce sujet. À moins qu'il ait jugé qu'un tel récit ne cadrerait pas avec le catalogue Gallimard ou l'image que lui-même s'en faisait. Gallimard le publiera pourtant en 1935. S'agit-il de la même version que celle proposée aux autres éditeurs et refusée par eux ? Il y a lieu de le croire, si je me fie aux commentaires recueillis dans les lettres consultées.

*Ceci est un drame* existe déjà, lui aussi, au moment où seront publiées ces mêmes *Dames de velours*, sinon dans la version éditée en 1947, du moins dans un état

---

<sup>56</sup> L'orthographe est bien Chevallier. J'ignore s'il s'agit de Jacques Chevalier (1882-1962), le philosophe, d'un ami ou d'un critique.

suffisamment avancé pour que Spitz en parle nommément au début de 1932 (Journal). Dans une lettre de 1963 à Claude Gallimard, Bernard Eschassériaux affirmait, pour sa part, que l'ouvrage avait été écrit en 1938 et remanié par la suite. Lors d'un de nos entretiens, il en avait situé la rédaction autour de 1928 ou 1930. Chose certaine, Spitz lui aurait montré le manuscrit et Eschassériaux aurait encouragé son mentor à le publier.

*La forêt des sept-pies* est à peu près contemporain des *Évadés de l'an 4000*, et peut-être même le précède-t-il, du moins comme projet (sous le titre initial, *La forêt des trois-pies*). Nulle mention dans le journal, mais une lettre de Pierre Bost à Spitz, du 22 février 1937 et à en-tête de l'hebdomadaire *Nous*, indique que ce dernier l'avait soumis pour lecture fin 1936 ou début 1937 (voir également Derycke, 1939). On peut croire que Bost, alors lecteur chez Gallimard, a lu ce roman-là à un autre titre, peut-être en vue d'une publication en feuilleton ou chez un éditeur concurrent.

Un travail d'établissement reste à faire, mais l'hypothèse d'un virage générique se nuance grâce à ce détour par l'histoire de la composition des œuvres. Il répartit autrement le rythme de production et invite à la prudence dans mes jugements sur les raisons qui auraient incité Spitz à des allers et retours entre différents genres. La rupture semble moins nette entre littérature et paralittérature, à moins bien sûr de considérer, encore une fois, que Spitz lui-même ne voyait aucune différence qualitative entre *L'agonie du globe* et *Les dames de velours*, ce qui est possible. Génériquement distincts, ils appartiendraient cependant tous deux nettement au domaine de la littérature de diffusion restreinte.

Récapitulons. Dans un premier temps, cinq titres : quatre romans publiés chez Gallimard et un récit à compte d'auteur, plaquette de 56 pages, fortement surréaliste,

beaucoup plus près de la poésie que du roman. Dans un second temps, ces récits littéraires, Spitz les a rangés, rétrospectivement, sous deux dénominations : « Fictions » et « Essais romancés ». Comment ces dénominations se justifiaient-elles à ses yeux ? Impossible de le savoir exactement, on ne trouve aucune trace de cette décision dans le journal ou la correspondance. Mais il est également impossible de les ignorer dans une perspective générique-institutionnelle, ces désignations constituant une prise de position claire, explicite. Notons d'ailleurs que la mention « Roman » n'apparaît sur aucun de ces cinq premiers titres. Les deux premiers subvertissent le roman, chacun à sa façon ; les poèmes en prose de *La mise en plis* sont plus près de *Maldoror* que du roman, même antiromanesque ; les deux autres s'en écartent résolument.

Enfin, dans un troisième temps se place ce que j'appelle son virage générique, celui de la transition vers ce qui deviendra la SF et qui était pour Spitz le roman fantastique.

À une certaine hauteur de vue, on croirait à un changement radical. Pourtant, on voit un peu mieux comment la transition s'est opérée de façon relativement graduelle et se manifester, dès les premières publications, une volonté de subversion et un désir marqué d'exploration formelle.

Il existe plusieurs liens entre ses romans et sa SF : leur position marginale, leur atypie, leur pessimisme, sans compter un certain nombre de traits et de figures que je vais examiner dans les pages qui suivent.

#### 4.4 LE PARATEXTE

On a vu l'importance de la nomination générique et du nom de genre, habituellement inscrit au péritexte. Trois choses sont à considérer, suivant Schaeffer : « l'auteur (ou l'éditeur) qui identifie génériquement un texte n'obéit pas nécessairement aux mêmes impulsions que le critique qui met de l'ordre dans sa bibliothèque idéale » (1989 : 77) ; « le fait qu'un texte endosse une certaine dénomination générique n'implique pas automatiquement que les règles effectivement appliquées par lui, ou les traits qu'il présente, soient réductibles à ceux associés jusque-là au nom générique choisi » (1989 : 128-129) ; « il n'existe pas d'inventions génériques *ex nihilo*, mais seulement des réaménagements, amalgames ou extensions à partir d'horizons génériques déjà disponibles » (1989 : 153-154).

Vers 1936, donc, Spitz décide de répartir ses productions en trois genres nommément désignés. C'est un geste capital qui marque la reconnaissance rétrospective d'une pratique générique multiple. Pas de trace dans le journal sur les raisons ayant motivé cette tripartition ni sur ce qu'il entendait exactement par « fiction », « essai romancé » ou « roman fantastique ». Mais on observe qu'il n'opte pas pour le simple terme de *roman*, défavorablement connoté à ses yeux, terme dont la simplicité même le rendait peut-être suspect. Rappelons-nous ceci : *Spitz n'écrit pas de roman*.

Voici comment se présente son « Du même auteur » en 1947 :

• « *Fictions* »

*La croisière indécise* (Gallimard)

*Le vent du monde* (Gallimard)

• « *Romans fantastiques* »

*L'agonie du globe* (Gallimard)

*Les évadés de l'an 4000* (Gallimard)

*La mise en plis* (Édition du Logis)

*La forêt des sept-pies* (Maréchal)

• « *Essais romancés* »

*Le voyage muet* (Gallimard)

*Les dames de velours* (Gallimard)

*La guerre des mouches* (Gallimard)

*L'homme élastique* (Gallimard)

*L'expérience du Dr Mops* (Gallimard)

*La parcelle "Z"* (Jean Vigneau)

*Les signaux du soleil* (Jean Vigneau)

*L'œil du purgatoire* (Nouvelle France)

*Alpha du Centaure*<sup>57</sup> (sous presse)

C'est un geste rétrospectif, les noms de « Fictions » et d'« Essais romancés » ne figurent pas au péri-texte des titres concernés. C'est néanmoins un geste qui augurait assez bien d'un clivage ayant encore cours aujourd'hui. Seules les œuvres de SF, ses romans fantastiques, ont fait et font l'objet de rééditions, de discussions et de commentaires critiques. Les autres titres, sans exception, resteront ignorés. Deux groupes d'œuvres que tout distingue en apparence et qui donnent cette impression d'un auteur transfuge, par mauvaise conscience ou par dépit<sup>58</sup>.

Cette distinction péri-textuelle va se voir institutionnellement renforcée par :

– le silence dont Spitz entoure, dans son journal, ses romans fantastiques : il n'évoque *L'agonie du globe* que pour des motifs d'argent, il ne dit pas un seul mot de *La*

<sup>57</sup> *Alpha du Centaure* est demeuré inédit.

<sup>58</sup> Spitz n'est pas le seul écrivain à avoir plus ou moins ouvertement renié sa production SF. L'Américain John W. Campbell Jr. en est un. Un critique écrit, à son propos : « difficile ici de ne pas songer au sort du Français Jacques Spitz qui, polytechnicien, devint écrivain de Science-Fiction, mais, hélas, sans y croire et qui ne la cultiva guère que dans la dérision » (Klein, 2000). Un autre écrivain, français celui-là, René Thévenin (1877-1967), « renia complètement son œuvre d'anticipation qui dura pourtant trente ans, de 1906 à 1936 » (Sadoul, 1973 : 329).

*guerre des mouches* ou de *L'homme élastique*, alors qu'on trouve des commentaires sur ses premières œuvres ;

– les commentaires auxquels j'ai pu avoir accès : Claude Elsen (1963a) rapporte que, même en 1955, alors qu'émerge la SF, Spitz continue de tourner publiquement en dérision cette part de son œuvre, qui représentait pourtant alors huit romans publiés, deux romans inédits et de nombreuses nouvelles, publiées ou demeurées inédites ;

– la réédition des uns et l'oubli des autres : *Les évadés de l'an 4000* (1948), *La guerre des mouches* (1970, 1998 et 2010), *L'homme élastique* (1974 et 2010), *L'œil du purgatoire* (1972, 1980, 2008) ;

– les traductions : *L'agonie du globe* est traduit et publié en Angleterre dès 1936, en Suède en 1937 ; *La guerre des mouches* paraît au Mexique en 1939 et en Belgique, en flamand, en 1969, etc.

Il y a clivage. Pour ma part, contre Spitz lui-même et abattant cet écran qui l'empêchait de percevoir les enjeux liés à l'émergence de ce genre encore immensément fragile, je dirai que ses romans fantastiques sont tout aussi littéraires que ses premiers récits, qu'ils le sont différemment, c'est-à-dire dans la mesure où le permettaient les contraintes éditoriales et institutionnelles du temps, la perception des éditeurs, les attentes du champ, le poids du marché, etc.

En quoi ses romans fantastiques sont-ils littéraires ? Comment ses récits littéraires travaillent-ils la question générique ? Je vais le montrer dans les quatre brèves lectures qui suivent, où quatre titres représentatifs de l'ensemble de sa production (*Le vent du monde*, *Le voyage muet*, *L'agonie du globe* et *L'homme élastique*) seront lus à la lumière de quatre

procédés textuels parmi les plus éminemment littéraires (la mise en cause du personnage, l'autoréflexivité, l'hybridation et l'ironie). Le choix de ces quatre titres s'explique ainsi. Chacun des trois genres identifiés par Spitz est couvert : la fiction, l'essai romancé et le fantastique. Je ne pouvais pas ne pas considérer le cas magnifique que représente *L'agonie du globe*, pour les raisons déjà invoquées. Chronologiquement, la tranche 1928-1938 est balisée : *Le vent du monde* est de 1928, *L'homme élastique*, de 1938. Ces quatre récits sont passablement différents, assez en tout cas pour affirmer couvrir quatre manières proprement spitziennes. J'entends montrer que les romans fantastiques mettent eux aussi en œuvre des procédés littéraires, et que tout est surtout affaire de degré dans l'utilisation. Ces lectures montrent également le caractère résolument marginal des récits littéraires de Spitz. Chacun de ces titres, j'en suis convaincu, est d'une richesse que n'épuisent surtout pas mes brèves explorations. *Le vent du monde*, *L'agonie du globe* et *L'homme élastique* donnent immédiatement prise, il me semble, à l'examen que je leur consacre, et le choix de traiter dans l'un le personnage, dans l'autre l'hybridité et dans le dernier, l'ironie, me paraît aller de soi ; je le répète, chaque titre me semble suffisamment complexe pour permettre éventuellement des lectures davantage inattendues. Quant au *Voyage muet*, il renferme, je dois le dire, une des scènes qui m'a le plus étonné dans l'ensemble de l'œuvre de Spitz, et j'en ai dès lors envisagé l'analyse par le biais qui me semble le mieux « coller » à la scène en question, soit sa dimension autoréflexive.

#### 4.5 LECTURES

#### 4.5.1 LE PERSONNAGE

Avec l'intrigue, le personnage est sans doute l'élément auquel fait le plus spontanément songer le terme de *roman*. Les genres littéraires fictionnels, et le genre romanesque en particulier, se pensent difficilement sans lui. C'est pourtant une notion fragile et d'un maniement plus délicat qu'il n'y paraît, comme en témoigne la récente histoire du roman. Le personnage est « mal localisable en un point précis du texte », il est davantage « un “lieu” ou un “effet” sémantique diffus » qu'un élément « réductible à la seule apparition textuelle d'un nom propre », bref, « le personnage est une unité diffuse de signification » (Hamon, 1983 : 18-20). Des romanciers comme Diderot et Sterne en ont eu l'intuition et ont montré comment un roman pouvait travailler à son propre ébranlement.

Cela dit, le personnage n'en reste pas moins un élément immédiatement prégnant et générateur d'identification. Attaquer le personnage, c'est s'en prendre à une des dimensions capitales de la représentation mimétique. Les romanciers, les critiques, les théoriciens l'ont toujours compris. Par lui passent le point de vue et la parole, entre autres modalités du récit. Quand Paul Valéry veut discréditer le roman dans une formule, il y place d'abord un personnage : la *marquise* sortit à cinq heures<sup>59</sup>.

Si le personnage n'est pas un élément propre à la sphère littéraire, sa mise en accusation, elle, l'est éminemment. C'est dans cette perspective de déstabilisation, voire de dissolution du personnage que se plaçait Proust, à qui se rattache principalement ce

---

<sup>59</sup> Il s'agit d'une formule attribuée à Valéry par André Breton. Un propos similaire apparaît chez Valéry, mais la formule elle-même se trouve dans le premier *Manifeste du surréalisme* : « Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : *La marquise sortit à cinq heures* » (Breton, 1988 : 314).

questionnement romanesque sur le moi et la dissociation de la personne<sup>60</sup>. C'est dans une perspective voisine que se place Spitz, lui qui s'est prétendu, non sans quelque insolence ou naïveté, incapable « de créer des personnages vivants » (Journal). Faisait-il seulement de nécessité vertu ? Dès *La croisière indécise* il empruntait, sciemment ou non, à Pirandello, Diderot, Sterne et se rangeait parmi ceux qui travaillaient alors à fragmenter le bloc plus ou moins net qu'avait été jusqu'alors le personnage, surréalistes en tête.

Mais nulle part plus que dans *Le vent du monde* ne peut-on observer, en surface, la poétique en acte de l'auteur en ce qui a trait aux personnages.

#### 4.5.1.1 LE VENT DU MONDE

Qu'il commence ce roman ! Vous demandez des personnages ? Il y a Claire, moi. Une intrigue ? Suivez-moi bien.

Jacques SPITZ,  
*Le vent du monde.*

*Le vent du monde* raconte les aventures d'un personnage conscient d'exister dans un roman en train de se faire et justement intitulé *Le vent du monde*, roman enjoué, sans lourdeur ni complications autres que celles volontairement insérées par l'auteur dans un esprit de subversion du genre. Bien sûr, rien n'est de l'ordre du hasard, cela a lieu dans un texte déjà achevé au moment de la lecture, c'est-à-dire que *Le vent du monde* n'est que la mise en mots ou la représentation d'une autogénèse. Le procédé n'est pas neuf. D'autres

---

<sup>60</sup> Voir le chapitre justement consacré par Raimond à « Marcel Proust et la dissociation de la personne » ([1966] 1985 : 434-444).

romanciers avaient déjà joué dans ces eaux : Toulet, en 1905, dans *Mon amie Nane*, donne, au deuxième chapitre, une version différente d'événements racontés dans le premier et Pierre Lièvre en 1925 dans *Jeunesse se fane* multiplie les notations qui sabordent le roman en cours (Raimond, [1966] 1985 : 245-247). Dans *Le vent du monde*, Ictère est présenté comme un héros qui se développe parodiquement sous les yeux du lecteur. De sa naissance à son éducation et à ses amours, tout y passe, allégrement et sans trop grand souci de réalisme littéraire : une Table placée en fin de récit décline d'ailleurs ironiquement une bonne partie des quelques clichés romanesques bousculés par Spitz. Sans transition vraisemblable, le héros sera tour à tour aspirant poète, voyageur, une sorte de Lawrence d'Arabie<sup>61</sup>, général, puis Bouddha, empêtré avec quelques compagnons dans des mésaventures drôles ou cruelles, jusqu'à une fin très intimiste et circulaire, qui vient boucler la boucle autotélique, comme l'avaient déjà fait à leur façon *La croisière indécise* et *La mise en plis*. Au terme des aventures d'Ictère, le lecteur aura fait à peu près le tour complet du monde.

On reconnaît dès l'incipit le terrain générique et institutionnel sur lequel va jouer ce récit : « Ictère naquit, comme tous les héros de roman, de la bave noire qu'un père stylographe étend sur la virginité de la feuille » (7). Après le prétérit « naquit », on attend « étendit », mais le choix du présent grammatical « étend » suggère à la fois l'*immédiateté* du geste et son *exemplarité*, c'est-à-dire la valeur d'un geste propre à *tous* les romanciers. C'est sur ce même terrain de la création en acte que se plaçaient souvent les

---

<sup>61</sup> Ma comparaison n'est qu'indicative. La révolte arabe à laquelle prit part T. E. Lawrence eut lieu de 1916 à 1918 ; ses mémoires, *Les sept piliers de la sagesse*, sont de 1922 en édition privée, et de 1926 en édition courante ; la traduction française date de 1936. S'il avait peut-être entendu parler de Lawrence, Spitz n'avait probablement pas lu les *Sept piliers* avant la rédaction du *Vent du monde*, qui date, elle, de 1925.

symbolistes/célibataires : « Le personnage exemplaire, dans nos romans, “surgit” de rien, est totalement autotélique » (Bertrand *et al.*, 1996 : 161). L’univers mis en place a peu à voir avec le réel au sens naturaliste du terme. Il s’agit d’une réalité médiatisée, éminemment romanesque, où sont convoqués des personnages historiques et imaginaires, « Achille, Alexandre, Néron, Mahomet, don Quichotte, Gargantua, Candide, Maldoror et la famille Fenouillard, tous *héros de roman* » (8-9. C’est moi qui souligne). Le patronage symbolique de Valéry est marqué : dès sa naissance, Ictère lit *La jeune Parque* (10). Comme lui, Ictère passe de la poésie aux mathématiques. D’autres allusions explicites et implicites à Valéry parsèment le récit, dont une renvoie justement, ironie au second degré, à la fameuse formule rapportée par Breton :

Et pendant qu’il était dans la littérature, Ictère décocha un coup terrible sur les parties génitales du Romancier mondain qui annonça dans un hurlement :

**L’amour sous la serviette éponge**

*Roman*

« La marquise sortit à cinq heures pour se rendre à une conférence de Paul Valéry... » (56. Les jeux de caractère sont de Spitz)

Voilà, très sommairement caractérisé, le personnage et le pacte de lecture qui le régira.

Le nom fait le personnage, il en assure la cohésion, et comme Fiacre, Ictère n’est pas ce qu’on appelle un nom *commun*... C’était le titre initial du roman, sous lequel Spitz l’avait soumis à Benjamin Crémieux. Ictère, terme médical désignant la jaunisse, suggère vraisemblablement un lien humoristique avec l’Asie, la Chine et Bouddha, par le biais du sème « jaune ». Bouddha est en effet le sommet spirituel atteint par Ictère.

Dupilon, Bobibèche, d'autres personnages ont également des noms étranges, parfois étranges par leur banalité même : le garçon de café s'appelle bêtement Garçon. Noms étranges et changeants. C'est au hasard des pages d'un livre que l'acolyte d'Ictère devra son premier patronyme, comme il l'explique lui-même lors de leur première rencontre :

je n'ai pas de nom. Le chercher m'offre une raison d'être. Les sons qui désignent à l'ordinaire les hommes s'entendent avec ennui. Ceux dont se parent les héros de roman figés dans leur série d'attitudes, interdisent toute saillie de l'imagination. [...] Si, pour la commodité de la vie, vous désirez cependant m'associer à quelques syllabes, je tirerai simplement de votre poche [...] ce livre... Je l'ouvrirai huit fois au hasard, en prenant la première capitale de la page... Voyez : D, M, A, C, A, L, C, A (14-15).

Dmacalca verra son nom modifié une douzaine de fois au gré des situations et des péripéties : il deviendra Chapitre premier, qui deviendra Pouf-Kan-Paf, lequel se déleste de Pouf et devient Kan-Paf lorsqu'une marche dans le désert devient insupportable, puis Paf quand une partie de son nom tombe dans un puits, et *f*, enfin, quand, affamé et assoiffé, il devient « maigre comme un fil » (128). Au cours d'une soirée mondaine, il s'appelait Habinoir ; lors d'un bref passage aux États-Unis, il sera Dollar. Ces noms sont-ils pour autant de purs signifiants, des enveloppes vides ? Ils ne signifient sans doute pas moins que Fabrice ou Emma, ils sont des signes et fonctionnent comme tels, à travers cette manière de cohérence qu'ils entretiennent avec la trame événementielle. Spitz n'est pas le seul à procéder de la sorte. Dans *Jeunesse se fane*<sup>62</sup>, Pierre Lièvre « s'entretenait de la genèse de son livre avec ses lecteurs, choisissait avec eux le prénom de ses personnages, quitte à le changer en cours de route » (Raimond, [1966] 1985 : 247).

---

<sup>62</sup> Pierre Lièvre, *Jeunesse se fane*, Le Divan, 1925, coll. « Les Soirées du Divan ».

Des signes. C'est à ce titre que tels personnages sont tués, sous les yeux du lecteur, sans autre complication, comme de vulgaires êtres de papier : « Ce disant, il porta la main au cou de Dupilon et l'étrangla net. Puis, devant l'élève ahuri, il dépeça le corps et en jeta les morceaux aux quatre vents du ciel » (17). Le narrateur ne manque pas de nous rappeler leur fragile statut, ironiquement : « Claire traversait la place de la Concorde, et un taxi pressé en profitait pour passer sur le ventre de cette héroïne, qui mourut. La mort de Claire est nécessaire pour réveiller le lecteur » (41-42). Plus loin le Ministre, le Général et quelques autres fantoches subiront un sort analogue au cours de ce que le narrateur lui-même qualifie de « JEU DE MASSACRE » (54. Les majuscules sont de Spitz).

C'est au cours du chapitre cinq, « Soirée », véritable catalogue de caricatures, qu'entrent en scène les personnages clés du roman bourgeois, exotique ou psychologique : le Voyageur, le Professeur, le Romancier mondain, le Jeune Littérateur, « ennemi né du Romancier mondain » (49), le vieux Général, le Grand Chirurgien, le Duc et la Duchesse, plus un personnage qui déjà n'échappait pas aux clichés d'une certaine modernité, le Garagiste<sup>63</sup>. On voit se préciser encore l'objet des attaques de Spitz, à savoir les poncifs du roman réaliste bourgeois aussi bien que les idées toutes faites sur ce que Spitz considérait être une manière de forger ces pantins.

On trouve encore une véritable critique en acte du personnage romanesque et de ses fonctions dans les multiples intrusions du narrateur, de même que dans des intrusions « à rebours », c'est-à-dire les constantes allusions des personnages à l'auteur ou au roman dans lequel ils évoluent. Les personnages se trouvent ainsi questionner :

---

<sup>63</sup> Il est également présent, à la même époque, dans *Les gentilshommes de ceinture* (1928) d'Alexandre Arnoux et *Porte-malheur* (1932) de Pierre Bost, entre autres romans.

– leur statut ontologique : « Vous n’ignorez pas, ma jeune amie, que nous sommes des personnages de roman » (35-36) ;

– leurs fonctions, telles que conçues et parodiées par Spitz, bien entendu : « déclara alors le garçon en jetant son torchon dans la boule de nickel, et dépouillant ainsi le masque de la fonction qui jusque-là avait dissimulé ses traits » (38) ;

– telle vague romanesque contemporaine : « Ictère se levait pour aller pisser, car telle était la mode parmi les héros de roman de son époque » (78) ;

– leur éventuelle incidence commerciale : « ce sont les personnages qui font le roman et de leur choix dépend le succès de l’ouvrage » (36).

C’est dans la forme même du roman en cours, dans ses dialogues, les événements et les intrusions d’auteur, que Spitz marque sa critique des lieux communs, comme l’avait fait Flaubert avant lui :

Cette distance à toutes les positions [c’est-à-dire le double refus de l’art bourgeois et du réalisme] qui favorise l’élaboration formelle, c’est le travail sur la forme qui l’inscrit dans l’œuvre même : c’est l’élimination impitoyable de toutes les « idées reçues », de tous les lieux communs typiques d’un groupe et de tous les traits stylistiques propres à marquer ou à trahir l’adhérence ou l’adhésion à l’une ou l’autre des positions ou prises de position attestée (Bourdieu, [1992] 1998 : 189).

Ce travail formel joue ici, non pas comme si Spitz refaisait Flaubert, mais d’une manière on ne peut plus caricaturale, explicitement parodique.

En dépit de toute cette volonté de d’autodestruction, Ictère reste une figure héroïque et, malgré tout, un personnage en quasi bonne et due forme, le lecteur finissant par se familiariser avec ce qu’il reconnaît être une aventure au second degré. Encore faut-il un lecteur bienveillant. S’il l’est, il est tout à fait en mesure de suivre l’aventure d’Ictère et de

ses acolytes à travers la planète en même temps que celle du personnage de roman, plus abstraite, d'une certaine façon, mais tout aussi *écrite* que l'autre. Ce n'est pas sans raison que le lecteur est constamment convoqué, interpellé par la narration ; il est complice de cette aventure d'une écriture qui, sans lui, sans sa connivence amusée, tomberait à plat, resterait incompréhensible. Le récit propose même une représentation fantasmée de ce lectorat composé successivement de « belles lectrices » (34), d'un « vieil ennemi de lecteur » (37), d'un lecteur endormi (42) ou « ami des cartes » géographiques (155), voire d'un lectorat allant diminuant et se désintéressant peu à peu du *Vent du monde* (203).

On trouve dans le journal un jugement en apparence paradoxal à l'endroit d'Aragon, qui montre que Spitz, soit n'était pas à l'abri des contradictions, soit changera son fusil d'épaule : « Quand l'auteur se montre, ses héros disparaissent. Dans un bon roman, le romancier doit être invisible. Si peu qu'on le voie, on ne marche plus. Exactement comme si l'on voyait, au théâtre de marionnettes, les mains qui tiennent les fils » (Journal inédit, 1934). Elle témoigne, en tout cas, d'une compréhension claire des implications des choix du romancier. L'explication pourrait tenir à ces deux données : d'abord, Spitz ne considérait pas les premiers récits d'Aragon, son *Télémaque* ou *Le paysan de Paris*, ni *Le vent du monde* comme des romans en bonne et due forme, tandis que *Les cloches de Bâle*, objet du précédent jugement, est à la fois un roman et, qui plus est, un roman de « propagande sociale ».

#### 4.5.1.2 AUTRES ŒUVRES

*Le vent du monde* constitue un cas singulier. Le traitement réservé aux personnages n'y est pas représentatif de celui présent dans tous les romans. Pareil procédé peut difficilement tourner à la recette, au risque de perdre tout son sens. Mais il donne une idée du mépris jouissif dans lequel Spitz a tenu la représentation conventionnelle du personnage. Dissoudre le personnage : *La croisière indécise* avait pris au pied de la lettre cette métaphore, au moment où tous les personnages accompagnant Fiacre sur le navire se révèlent n'être que des aspects de Fiacre lui-même, avant de disparaître chacun son tour : « D'inoffensives étincelles jaillissaient entre les corps, et par l'intermédiaire de ces liens de feu unissant six thorax, douze poumons et six cœurs, de secrets échanges se faisaient » (211). Edmond Jaloux lui avait fermement reproché ses « vagues personnages, qu'il est à peu près impossible de distinguer entre eux et qui n'ont aucun lien possible avec la réalité » (1926b). Ce qui n'empêcha pas Spitz de récidiver ni d'aller ailleurs, ou plus loin, dans certaines des œuvres suivantes.

Formellement, *Le voyage muet* et *Les dames de velours* tendent pour leur part vers l'autobiographique. Si le narrateur du *Voyage muet* est anonyme, un prénom, Jacques, apparaît timidement dans *Les dames de velours*, récit à la première personne où la triple identité entre le prénom de l'auteur, celui du narrateur et celui du « personnage » fonctionne comme marqueur générique. Puis, à deux reprises au moins, Spitz va explorer une autre voie, celle de l'abandon du héros et des personnages *stricto sensu*. On verra plus loin comment le premier en date de ses romans fantastiques, *L'agonie du globe*, fonctionne sans héros, et probablement sans personnage au sens courant du terme, ce personnage récurrent et rassurant sur lequel le lecteur assoit la continuité de sa lecture, et ce, sans que le

texte cesse pour autant de raconter une histoire. Ce choix de l'élimination du personnage « projectionnel » (Hamon, 1983 : 10), auquel le lecteur puisse s'identifier, la plupart des éditeurs pressentis l'avaient déploré. Spitz avait repris exactement ce procédé dans *Guerre mondiale n°3*, qui pour cette raison avait subi plusieurs refus. Son ami Pierre Véry le lui reprochait gentiment :

Quelque chose m'a manqué : le ressort humain, *la vision de ces apocalypses à travers une infime créature qui pourrait être vous, moi, mon percepteur, etc...* (Confer : votre petit bonhomme de *La Guerre des mouches* et sa jeune fille.) Votre *Guerre* se situe uniquement sur le plan de la généralisation, des mouvements de masse, à l'échelle planétaire : le cœur en est un peu absent (dans Pieyre, 2010 : 206<sup>64</sup>).

Bien sûr, Spitz avait la psychologie en horreur : « le roman n'est pas mon fait, par dégoût de la psychologie humaine » (NAF 20, *Écrits divers*, f. 59). Mais Véry mettait sans le savoir le doigt sur quelque chose : on le sent, on peut, *mutatis mutandis*, penser que *La guerre des mouches* marcherait tout aussi bien en mode fabulation sans personnage, et que son insertion dans la trame de l'histoire est une concession faite par Spitz à la lisibilité commune. Car beaucoup de critiques littéraires étaient et resteront sensibles à cette absence de ressort humain :

Il semble que dans ces livres [*La croisière indécise* et *Le passage des anges*, d'Odilon-Jean Perrier], les personnages aient perdu peu à peu leur poids humain. Ce ne sont pas non plus des abstractions, ni des symboles, mais ils sont créés avec des mots qui ne représentent pas des réalités, des mots destinés à éblouir ou à amuser le lecteur (Jaloux, 1926a : 3).

---

<sup>64</sup> La lettre est du 20 janvier 1950. C'est Véry qui souligne. Spitz lui répond : « il est bien certain que le lecteur accroche plus sur des personnages qui ont l'avantage de lui donner l'échelle humaine » (Pieyre, 2010 : 206).

Ces explorations pour le moins radicales n'empêchèrent pas Spitz de se livrer à d'autres types de travail sur le personnage, ni de revenir à l'utilisation de personnages romanesques davantage standardisés. Rarement, cependant, le voit-on se départir de sa tendance très forte à discréditer le roman ou s'en moquer gentiment à travers les noms des personnages : « Juste-Évariste Magne [...] avait échappé de justesse au ridicule d'être prénommé Charles, comme son père » (GM : 5), sorte de blague d'étudiant dans l'évocation de Charles Magne (Charlemagne). Le même humour joue dans le cas du professeur Carnassier ou du biologiste Métro-Goldwin Pasteur (É : 109), comme dans les allusions à des personnalités, politiques ou autres : on reconnaît Léon Blum sous Léon Plume (AG : 183), Pierre Cot<sup>65</sup> derrière Pierre Cocot (AG : 182), Paul Valéry sous Py Valérol (AG : 72). Se cache-t-il d'autres clins d'œil ou un jeu de mots sous ces désignations : la cantatrice Irène Cheval (AG : 172), le père Bineur de la Poulette (AG : 119), le savant fou Christian Dagerlöff (OP) ou *miss* Éthel Flohr (HÉ) ? À l'érudition et à l'habileté herméneutique de chaque lecteur d'y voir.

Sont également récurrentes dans ses romans littéraires et fantastiques quelques caractéristiques du « roman célibataire » qui esquissent le portrait thématique du personnage spitzien : célibat, isolement relatif, absence de famille ou de *background* familial, improductivité, échec amoureux et condamnation de la femme. Célibataires, les personnages principaux des romans de Spitz le sont tous ou à peu près, tandis que la femme y est un objet de fascination et de mépris, comme elle le fut dans la vie de Spitz : « Tout ce qui est grand a écarté de sa vie la femme : Rabelais, Rimbaud, Maldoror » (Journal). Les

---

<sup>65</sup> Pierre Cot (1895-1977) fut à trois reprises député entre 1928 et 1968.

récits de Spitz ne regorgent pas de personnages féminins marquants, c'est le moins qu'on puisse dire. Le mariage de Fiacre se dissout pour ainsi dire en même temps que le lecteur comprend que tous les personnages n'étaient que des dimensions du seul Fiacre lui-même. On a vu ce qu'il en est du rapport d'Ictère aux femmes. Le narrateur anonyme du *Voyage muet* et le Jacques des *Dames de velours* sont deux célibataires plus qu'endurcis, habités par une misogynie parfaitement spitzienne qui leur fait trouver dans la prostitution le seul compromis valable à leurs yeux. Micheline, la promise de Magne, perd la raison (GM). Le docteur Flohr est un piètre père, comme il fut un amoureux dérisoire : « Je reconnus alors ma fille Éthel. Sa mère eut le bon goût de mourir peu après sa naissance » (Hé : 21). Bernard Desmaisons se marie et provoque rapidement la mort de sa femme (PZ), malgré la mise en garde de son patron, « gros personnage » (PZ : 9) à la Victor Hugo, bardé d'honneurs, et lui-même deux fois marié : « mon pauvre ami, si l'on savait d'avance toutes les suites, on ne se marierait jamais !... » (PZ : 16). Nouvel Adam, le Pat des *Évadés* retrouve bien sa Évy, mais le roman se clôt sur « le spectre épouvantable de l'avenir » (É : 217), c'est-à-dire sur Évy, nouvelle Ève future croquant de nouveau la pomme offerte par Ophis<sup>66</sup>, le botaniste...

En 1923, lors de la genèse de *La croisière indécise*, Spitz note : « Hélène, riche vierge désœuvrée, femme de décision, se marie par misanthropie et par besoin physique. Fiacre, culture scientifique, rêveur qui se cherche, préoccupé de grands problèmes qu'il ne peut résoudre, et hanté par le besoin physique [...]»<sup>67</sup>. Cette description toute sommaire

---

<sup>66</sup> « Ophis », c'est-à-dire « serpent ». L'adjectif *ophidien* apparaît dans *Le voyage muet* (71). On se souvient que *La croisière indécise* s'ouvre et se ferme sur cette image explicite du serpent qui se mord la queue.

<sup>67</sup> « Notes diverses » (f. 26) dans NAF 28099 (20) Écrits divers.

d'Hélène et de Fiacre irait plutôt bien à Pat et à Evy et au couple des *Signaux du soleil*, à peu près à Magne et à Micheline. Il y a là en tout cas une généralisation dont les divers éléments se retrouvent régulièrement, dans des combinaisons variées. Le plus souvent, la plupart de ces traits s'incarneront dans un personnage masculin.

Le héros spitzien est généralement un jeune homme aux origines sociales floues, assez semblable en cela à celui de Barrès :

*Un homme libre* et *Le jardin de Bérénice* comptent un nombre très restreint de personnages et ces personnages évoluent dans une indétermination sociale à peu près complète. Le narrateur, qui s'appelle Philippe dans *Le jardin de Bérénice*, n'a même pas de prénom dans *Un homme libre* (Wolf, 2003 : 142).

L'oisiveté des personnages est un autre trait relativement constant. Desmaisons est « [f]ait pour observer, pour savoir, mais inapte à l'action » (PZ : 79). Le moteur de l'action, le désir, fait également défaut à certains personnages : « je suis sans grand désir, simplement », dira Fiacre (CI : 23). À bien des égards, ils correspondent à ce portrait amusé que Spitz donnait de lui-même et qui trahissait une personnalité plus encline à la réflexion qu'à l'action : « Apologue : l'homme qui aiguisait toujours son outil, et ne coupait jamais rien » (NAF 20, f. 59).

Bref, on pourrait multiplier les exemples tendant à montrer ce travail générique de déstabilisation du personnage, dont Spitz était pleinement conscient, et qu'il mettra peu à peu de côté au cours des années 1930, comme il l'indiquait en entrevue :

Tout en restant dans le « fantastique », je ferai la part plus large au ton « romancé », à la psychologie des personnages. Les prochains romans [*L'expérience du docteur Mops*, *La parcelle « Z »* et *L'œil du purgatoire*] n'auront plus ce développement sec et rapide de l'action qui donne au livre l'aspect d'un scénario de cinéma (Roche, 1938).

#### 4.5.2 L'AUTORÉFLEXIVITÉ

La pratique de la réflexivité ou de l'autoréflexivité dans la littérature ne date pas d'hier<sup>68</sup>. C'est même peut-être un des traits constitutifs de la littérature au sens le plus étroit qui soit<sup>69</sup>. Un texte est dit littéraire s'il fait signe vers lui-même, exhibe sa façon de faire et sa nature, comme l'illustraient les romanciers symbolistes, entre autres groupes : « cette douzaine de textes se présente comme un *dispositif d'écriture qui se met en scène, se regarde fonctionner* » (Bertrand *et al.*, 1996 : 48. C'est moi qui souligne). Il existe bien des manières de pratiquer ces renvois du texte à lui-même, bien des tons (ironique, grave, badin, etc.), ainsi que des degrés dans l'usage, allant du plus massif emploi au plus subtil. *Le vent du monde* n'est que ça, une machine textuelle qui se regarde aller, tandis que *Les signaux du soleil* en joue timidement par cette allusion amusée à un personnage qui lit les romans d'un écrivain nommé Jacques Spitz.

Voyons comment en usait Spitz dans un récit où rien pourtant n'appelait cette pratique.

---

<sup>68</sup> Françoise Létoublon a montré comment la littérature grecque « est déjà réflexive, et ce, dès la période archaïque » (1983 : 19).

<sup>69</sup> Parmi une très abondante bibliographie, voir Todorov (1987), en particulier le chapitre éponyme. On parle également d'autoréférentialité, d'autotélisme ou d'autoreprésentation, termes que j'emploierai indistinctement.

#### 4.5.2.1 LE VOYAGE MUET

Mais dans *Nadja* comme dans *Le Paysan de Paris*, le roman n'existait plus [...]. Ce n'étaient plus que des sortes d'essais et de tableaux, truffés de digressions de toute espèce.

Michel RAIMOND,  
*La crise du roman*, p. 231.

Spitz présentait *Le voyage muet* comme un « essai romancé ». Dans le journal, il le compare à *Un homme libre*, qui n'est pas non plus à proprement parler un roman, mais participe de l'essai, de l'autobiographie et du journal. « Le monde, aux yeux d'un Barrès, n'était plus le lieu où s'affrontent les passions, mais l'occasion d'une interrogation ou d'une rêverie » (Raimond, 1988 : 23). À quoi reconnaît-on encore que *Le voyage muet* n'est pas un roman ? Divers traits le rapprochent de l'essai : son caractère autobiographique, l'absence nette d'intrigue et de personnages en bonne et due forme, le caractère de dissertation philosophique de plusieurs pages. Dans le journal, encore, il en parle comme d'un exemple de technique d'écriture très lente, où l'idée précède justement l'écriture, et fait état d'un « [n]ombre incalculable de brouillons pour arriver à la plus grande densité et limpidité de pensée » (Journal). Certains des passages de l'œuvre sont probablement empruntés au journal lui-même ou à l'un ou l'autre des journaux de voyage en Italie, de 1927 et 1928 ; d'autres le sont à des textes divers (à un « Portrait », inédit, par exemple).

Ce projet vient à Spitz au courant de l'année 1929 et s'intitule d'abord « Le voyage et moi », où peut se lire un indice supplémentaire de sa dimension autobiographique. Dans son journal, Spitz y reviendra occasionnellement au cours des années suivantes et tout porte

à croire que ce récit a beaucoup compté pour lui, pour sa formation intellectuelle<sup>70</sup>. Au moment de la genèse de l'œuvre, le journal montre Spitz en pleine lecture des moralistes français du XVII<sup>e</sup> siècle, de Vauvenargues et de Pascal en particulier : « *Le voyage et moi* [*Voyage muet*] doit être un Hamlet moderne et pascalisant. Mais sans poésie. Sans poésie ? Oui, voilà le difficile » (Journal, printemps 1929). Le narrateur se mue en monologuiste moralisant, qui refuse un certain lyrisme ou entend priver les mots de leur valeur ornementale.

Que raconte et examine *Le voyage muet* ?

Un homme anonyme et à l'identité sociale floue voyage à travers une série de villes anonymes elles aussi : à une ville « étalée au soleil » (7) succéderont une « nouvelle ville » (21), une « ville morte » (91), puis la « ville de l'eau » (155). Il y visite des places, des églises, des musées, y fait de rares rencontres, dont la rareté n'exclut pas l'intensité ou la valeur. Les villes en question se révèlent plus ou moins interchangeables, tant il se dégage de ce voyage une impression de statisme. Tous ces déplacements sont le prétexte ou l'occasion de réflexions sur l'identité, l'être, la littérature, et ce voyage philosophique pourrait tout aussi bien se lire comme une métaphore de l'écriture. C'est le voyage d'un individu bien peu disposé au voyage, et le mot de *Paludes* lui irait : « *Paludes*, c'est spécialement l'histoire de qui ne peut pas voyager » (Gide, [1895] 2010 : 16). Pour y aller d'un jeu de mots facile, mais suggestif, ce voyage muet, c'est littéralement un voyage qui *ne dit rien* à celui qui l'entreprend. Le narrateur, d'ailleurs, ne s'en cache pas : « On part. Le fâcheux est qu'on emporte sa personne » (5). Quant à l'absence d'intrigue digne de ce

---

<sup>70</sup> *Le voyage muet* lui était apparu comme « une occasion de tourner des phrases qui intéressent une part de moi-même » (Journal).

nom, il en est bien conscient : « Ici, je ne raconte pas une histoire, – d’ailleurs il n’y a jamais d’histoire [...] »<sup>71</sup> (207). C’est donc un texte qui *dit* plus qu’il ne raconte, et qui *démontre* ou tente de démontrer autant qu’il montre.

Cet essai romancé présente lui aussi plusieurs traits thématiques et formels du roman célibataire. Le thème du célibataire, bien entendu, sans femme, sans famille, isolé, disponible, improductif et vaguement aristocratique. L’absence quasi complète d’identité civile : qui est-il ? que fait-il dans la vie ? on ne le saura pas. L’échec, amoureux et esthétique, celui du livre en train de se faire, et sa condamnation comme illusion à laquelle il « applique les jeux factices et gratuits de [s]on intelligence » (249). L’hybridité, soit le recours à divers genres : la forme du journal, mais aussi ces pensées insérées dans le texte, entre guillemets, comme si le narrateur tenait un autre journal. Les réflexions philosophiques y abondent, interrompent le récit et le tirent nettement du côté de l’essai. Quant à la femme, comme chez les célibataires, son rôle et son statut sont secondaires : « La prostituée est sans doute, dans les romans de notre échantillon, le seul personnage capable de rivaliser avec le paradigme du célibataire » (Bertrand *et al.*, 1996 : 171). Le personnage de la prostituée aussi bien que les considérations sur la prostitution se retrouvent tout au long du *Voyage muet*.

Enfin, j’insisterai davantage sur l’auto-réflexivité, à savoir la représentation textuelle de l’écrivain, de l’écriture, du livre et, pourquoi pas, de la littérature. L’auto-réflexivité n’est pas propre au roman, mais se retrouve dans l’essai, la poésie, le théâtre ; elle est, en ce sens,

---

<sup>71</sup> Comment ne pas se souvenir de Sartre, qui « proposera même comme bande publicitaire pour *La Nausée* : “Il n’y a pas d’aventures” » (Prince, 2004 : 186) ? Roquentin soulignera lui-même ce paradoxe : « Je n’ai pas d’aventures. Il m’est arrivé des histoires, des événements, des incidents, tout ce qu’on voudra. Mais pas des aventures [...]. Les aventures sont dans les livres » (cité dans Raimond, 1988 : 9).

constitutive de la littérature. Si l'autoréflexivité est un des traits les plus éloquents de la littérature au sens étroit du terme, alors *Le voyage muet* est éminemment littéraire, car, comme avant lui *La croisière indécise* et *Le vent du monde*, il apparaît bien comme une métaphore de l'acte d'écrire et de ses implications. *Le voyage muet* travaille contre l'esthétique réaliste du roman : par son autoréflexivité et par son caractère essayistique. Dans *Le voyage muet*, l'écriture est mise en scène de plusieurs manières. Le titre, « faux oxymore », travaille en ce sens en renvoyant, de manière inattendue, à la parole et à l'écriture. Faux oxymore, ou oxymore par ricochet, puisque là où tombe *muet*, on attendrait évidemment *immobile*<sup>72</sup>.

Le narrateur est lui-même écrivain ; il donne occasionnellement à lire ses propres réflexions, encadrées par des guillemets, comme si elles avaient effectivement été écrites dans les circonstances mêmes qu'il met en scène. La première de ces mises en scène de l'écriture peut se lire comme clin d'œil au topo naturaliste de la fenêtre<sup>73</sup>, passé de lieu d'où l'on voit à lieu où l'on écrit :

À l'aube, je posai les pieds sur la margelle de la fenêtre pour offrir l'appui de mes jambes à une feuille de papier. D'adopter cette attitude négligente, que je voulais méprisante, me consolait, plus que ne me permettait, de me livrer à une opération risquée avec aussi peu de passion que mon voyage même (11).

Les quelques textes que donne ensuite à lire le narrateur autodiégétique s'inscrivent tout à fait dans le ton et la manière du *Voyage muet* et ont pour fonction la représentation de l'écriture elle-même au sein de l'écrit.

---

<sup>72</sup> *Le voyage immobile* était d'ailleurs le titre d'un récit de 1909 de Maurice Renard.

<sup>73</sup> Voir Hamon (1978) et Rousset (1982).

L'écriture suppose la lecture, et cette représentation de l'écriture va jouer dans une direction inattendue en faisant de la ville un lieu de déchiffrement : « Je m'abandonnai à une suite de sensations sans prolongements : la couleur ocre des murs, le sens décoratif d'*enseignes incompréhensibles*, la laideur persistante des immeubles... Un jardin public, dont *le contour sur le plan de la ville* me plut, fut le but de mes pas » (8. C'est moi qui souligne). Ce que le narrateur perçoit du plan de la ville et qui lui donne *sens* (la direction de ses pas), c'est d'abord une forme, un contour, et pas, comme il le précise lui-même, une de ces quelconques « principales curiosités » que recèlent les guides touristiques, curiosités et guides que le narrateur dit d'ailleurs détester. Cet art inattendu du voyage rappelle encore *Un homme libre* et le séjour du personnage dans une Venise étrangère à celle du Baedeker. La promenade se voit ainsi soumise à un critère esthétique<sup>74</sup>. Si les enseignes sont incompréhensibles, c'est bien sûr qu'elles sont rédigées dans une autre langue, peu familière au narrateur, mais également qu'il importe de savoir lire « cette ville encore non déchiffrée » (24). « C'est toute une topographie mystérieuse qui se lève de l'entassement des pierres, pour dessiner sur le réseau des rues offert par le *plan muet*, comme une *manière de hiéroglyphe exprimant le sens secret* de l'agglomération » (60. C'est moi qui souligne). Les rues et les itinéraires empruntés par le narrateur composent ainsi un tracé, métaphore du tissu textuel : « Ainsi ma fièvre excitait ma mémoire, je parvenais à retrouver des physionomies, à identifier certains itinéraires dans l'incohérence de la circulation. Il me

---

<sup>74</sup> Comment ne pas penser à cette scène de *Cité de verre* où la déambulation dans les rues de New York s'opère en fonction d'un schéma, apparemment gratuit, qui (se) révèle le tracé de lettres de l'alphabet formant un mot (Paul Auster, *Cité de verre*, dans *Trilogie new-yorkaise*, Actes sud, 1991, p. 98-107, Coll. « Babel ») ?

semblait que l'écheveau contemplé dans sa totalité, pouvait, si je l'eusse souhaité, se démêler » (196).

Cette métaphore de la déambulation comme déchiffrement n'est pas la seule qui aille dans le sens de l'autoréflexivité, qui apparaît également dans deux des scènes capitales dans l'économie du récit. Ces deux scènes en miroir, je les appellerai respectivement la scène du *tableau de l'ange* (61-67) et la scène du *marin au bordel* (163-172).

C'est « dans un musée presque vide » (61) où le narrateur se rend, porté par un repas du midi plus arrosé que de coutume, que se trouve le tableau de l'ange. Qu'a-t-il de particulier ? « Cet ange marchait pieds nus sur un sol fort pierreux. Il portait un lys et, chose plus étrange qui se voyait à son visage, le poids de réflexions en tous points identiques aux miennes » (61-62). La description du tableau signale d'entrée de jeu une première forme d'autoreprésentation, en agissant devant le narrateur comme un miroir (« identiques aux miennes »). Le tableau opère en quelque sorte la conciliation des contraires à laquelle aspire le narrateur, à savoir un prodigieux détachement qui n'exclut pas une forme d'inscription dans le réel, ou comme le dit le narrateur, « le plus lourd et le plus convaincu des pieds de marcheur sur les chemins de la terre » (63). L'ange incarne l'être aérien qui aurait les deux pieds sur terre, aspiration centrale du narrateur, qu'il exprime tout au long du récit et de différentes manières : « me jetant alternativement vers la vie ou vers la spéculation, je ne pouvais me décider à embrasser l'une ou l'autre » (216). Ce tableau est le lieu d'une réflexion de cinq pages sur la fusion possible de l'esprit et de son objet, réflexion toute dans le ton mi-philosophique mi-lyrique propre à bien des pages du *Voyage muet*. Tout cela resterait allusif, caché, et n'aurait rien de particulièrement subversif

si la fin de la scène ne venait secouer la lecture. Ce dernier paragraphe est au plus près possible de la création en acte et d'une autoréflexivité teintée de l'ironie méprisante de Spitz pour la littérature. Je le cite en entier :

À supposer que j'aie eu réellement ces pensées devant la peinture, il y aurait de quoi me rendre grotesque à mes propres yeux. Heureusement, il ne s'agit ici que d'un artifice emprunté à la tradition littéraire et choisi par paresse, pour faciliter une exposition dont les tours ne sont plus à inventer. À la vérité, j'ai traversé le musée de ce pas que l'on devine, et les pensées ne me sont venues qu'au cours du monologue à quoi me force la muette blancheur de la page (66-67).

Cette pirouette est une façon commode pour le narrateur d'utiliser un procédé qu'il discrédite en le qualifiant d'artifice paresseux. Il joue pour ainsi dire gagnant sur deux tableaux : par la reconnaissance ostentatoire de la technique littéraire utilisée *et* par la valeur ajoutée par lui à cette technique jugée autrement artificielle. Cela ressemble à ce jugement sur Huysmans : «Tous les défauts du genre [décié], il les exagère au point d'en faire la substance même du genre qu'il pratique » (Bertrand *et al.*, 1996 : 48). Car la paresse dont fait état le narrateur n'est que prétérition, bien entendue, et prétérition feinte, si je puis dire, puisque la scène a bel et bien été écrite, et minutieusement travaillée. En plus de rappeler l'adjectif du titre et d'appuyer la métaphore du *voyage* comme *écriture*, la « muette blancheur de la page » renvoie le lecteur initié à Mallarmé et à sa conception du poème comme lieu circulaire et métaphore de l'écriture. On peut y lire aussi un clin d'œil au naturalisme<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Voir Mitterand (1994 : 105-118). Une seconde scène de visite au musée est l'occasion, quant à elle, d'ironiser sur la prétention des littérateurs : « J'étais devant des toiles de basse époque, fertiles en intentions psychologiques et célébrées par maints littérateurs concluant à la qualité de ce qui leur était prétexte à montrer leurs qualités littéraires » (VM : 123).

La scène du marin au bordel représente selon moi une scène clé du *Voyage muet*, entre autres raisons parce qu'elle réalise la jonction thématique et formelle entre les principales préoccupations du narrateur : la prostitution, la réflexion sur l'être, l'écrivain comme voy(ag)eur<sup>76</sup>. On peut lire comme une annonce ou une explication anticipée de la scène du marin au bordel, la remarque suivante : « La véritable connaissance demanderait une sorte de *transfert* par lequel on s'accroîtrait de l'apparence offerte *en y glissant son propre être* » (53. C'est moi qui souligne). Phrase pour le moins absconse, mais dont un sens possible apparaîtra plus loin. Cherchant un bordel dans une ville étrangère et « dépourvu du don des langues, incapable de demander un renseignement délicat à formuler » (163), le narrateur aperçoit un groupe de marins, qu'il devine à la recherche des mêmes plaisirs que lui, et décide de les suivre. Au moment d'entrer au bordel, la narration réactive, volontairement ou non, l'autoréflexivité : « Ici, j'hésite. Je me demande s'il ne conviendrait pas de laisser *dans le filigrane de la page*, l'image de ce qui se passa entre l'ouverture et la fermeture de la porte » (164. C'est moi qui souligne en ne manquant pas de signaler que le lecteur remplacerait aisément ici *porte* par *livre*...). Les difficultés linguistiques évoquées tombent quand le narrateur rencontre la patronne des lieux, « une femme d'esprit, une compatriote » (165) qui détecte en lui l'intellectuel aux exigences particulières. Ils se mettent d'accord et elle lui ouvre « l'armoire secrète dont le fond est une glace transparente » : « [l]e spectacle battait déjà son plein » (166). Sur un lit, un marin étendu sur le dos reçoit une fellation, sans succès apparent. Le problème éprouvé par l'homme résulte de son « indifférence olympienne » (167), de ce détachement déjà

---

<sup>76</sup> « Peu visible, notre célibataire est voyeur, mais de sa propre image » (Bertrand *et al.*, 1996 : 161).

rencontré, ici illustré par sa tête « légèrement penchée, maigre et élégante, sembla[n]t ne point appartenir au long corps » (167). Comme pour le tableau de l'ange, l'identification (l'autoreprésentation) se fait entre l'observateur et l'observé, l'homme vu et l'homme qui voit, favorisant ainsi une meilleure réalisation : « Le spectateur que j'étais en prenait mieux conscience que l'acteur que j'aurais pu être » (168). Toute cette scène « finit comme au cinéma » (168) : j'étais, note le narrateur, « dans le prolongement du lit » (169). Sans autre transition que l'alinéa, il enchaîne : « Revenu à la netteté de mes draps [...], je donnai à cette aventure les proportions d'un exploit » (169), comme si, bien sûr, effet de texte aidant, c'est lui qui avait été au lit avec la prostituée.

Cette scène fantasmatique renvoie bien sûr au transfert évoqué à l'instant, mais également à quelques phrases présentes au fil du texte et dont je donne ici un exemple : « Je me vois, je me contemple dans le miroir que me tendent ces complaisantes et funèbres prostituées. Je ne suis que cela. Mais aussi, je regarde ailleurs » (43). Elle fait également écho à cette « vitre interposée entre le spectateur et le spectacle, et qui est faite de ce spectacle même » (53). Une fois de plus, Spitz va boucler la scène sur un commentaire dépréciatif à l'endroit de la littérature instituée : « en cette ville de l'eau où la tradition voulait que l'on vînt pour jouer de la guitare et parler d'amour sous la lune, en ces lieux où la littérature avait déposé ses guirlandes délicates de souvenirs et de langueurs, j'étais, moi, allé droit au bordel » (170). Le souvenir de Barrès n'est peut-être pas loin<sup>77</sup>.

Tableau de l'ange et marin au bordel, ces deux épisodes disent *localement* ce qu'est *globalement* le récit lui-même : le voyage est muet au même titre que l'écriture est

---

<sup>77</sup> Je songe au chapitre intitulé « En Italie » dans *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894).

immobile, statique, la littérature arrivant difficilement à exprimer autre chose qu'elle-même. Et pourtant, c'est au terme d'un voyage de 252 pages que prendra fin cette promenade. La littérature (l'écriture), c'est un masque sur une absence, ou, pour reprendre une expression du narrateur, « le nuage ne reposant sur rien » (138), variante spitzienne du *livre sur rien* cher à Flaubert.

Égal en cela à lui-même, le narrateur du *Voyage muet* condamne en fin de course tout ce jeu de l'autoreprésentation, par une image renvoyant au texte que le lecteur a sous les yeux :

On pourrait cependant estimer qu'on ne devrait pas me voir, que le jour devrait me passer au travers, que la honte de cette écriture est de souligner vaguement les contours d'une figure qui ne se justifie, d'après ses propres dires, qu'à condition d'être incolore. En effet, si je passe dans la vie sans trop m'y salir, pourquoi tomber dans un encier ?<sup>78</sup> (249).

*Le voyage muet* se solde par un constat d'échec en forme de parade ou de déni : « On saisit ce que j'entends quand je déclare “qu'il n'y a rien de moi dans ce que je raconte” » (250). Forme de désaveu qui le rapproche, une fois encore, des romans célibataires :

On pourrait voir dans le personnage du célibataire oisif, homme ou femme, une figuration métaphorique de l'exercice solitaire de la littérature [...]. On pourrait encore reconnaître, dans l'omniprésente thématique de l'échec amoureux ou de l'impuissance, une manière de signaler l'impasse du roman (Bertrand *et al.*, 1996 : 84).

La dimension thématique épouse ici la dimension formelle. S'il y a mise en scène, c'est qu'il y a spectacle. Très certainement, les mots les plus fréquents du *Voyage muet* sont

---

<sup>78</sup> Cette métaphore reprend en la transformant celle de l'incipit du *Vent du monde*.

*spectacle* et *spectateur*, de même que tout un vocabulaire associé au théâtre : représentation, drame, décor, public, acteur, comédie, masque, parterre, rôle et personnage, autant de mots qu'on retrouve par dizaines. Certes, tout invite le lecteur à percevoir ce voyage comme une représentation, aux deux sens du terme (spectacle et figuration), d'autant que les villes ont un « caractère factice de décor » (52). « Ainsi, au premier jour du voyage, la représentation est déjà commencée, mais le spectateur n'a point encore eu le temps de prendre nettement conscience de son rôle, non plus que de son importance dans la qualité du spectacle » (9-10). Conforme au principe de l'autoréflexivité, c'est ici le *spectateur* qui joue un *rôle*. En fait, il s'agit de se regarder voir : « L'œil voyait et ne se voyait point. L'œil a voulu savoir et se voir. Et l'œil est devenu aveugle<sup>79</sup> » (101). Voir sans être vu, c'est ce que fantasmait l'épisode de la visite au bordel, concentré de plusieurs des obsessions de l'auteur sur la religion, le théâtre, la sexualité ainsi que spectre de la vieille dualité chair/esprit, dont il se déprend difficilement et qui pourrait bien être l'objet de sa quête, une quête autrement insaisissable tant le statisme du récit est grand.

Voilà donc un chirurgien du roman symboliste, avec son célibataire, le statisme, les marais, mais aussi cette propension à la spécularité, des traits et une filiation qu'observait déjà un commentateur : « [Spitz] écrit suivant des conceptions qui rappellent les symbolistes d'il y a trente ans, les premiers romans d'André Gide » (P[illement], 1931 : 62).

---

<sup>79</sup> On croirait lire Georges Bataille ou Valéry : « Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite... » (1960 : 25). Ce thème fantasmé jouera, bien sûr, au plus haut degré dans *L'œil du purgatoire*. Voir également dans le journal : « L'œil ne se voit pas » (Journal). Il s'agit d'un fantasme qui traverse la totalité de l'œuvre, comme dans l'exemple suivant, tiré de son « Hamlet, en forme de conte » : « Je suis comme celui qui, dans le froid et la nuit, écrase son nez contre la vitre éclairée : je vois évoluer dans la lumière et la tiédeur des personnages merveilleux. Je suis hors la loi, mais je vois, tandis que ceux qui sont à l'intérieur ne voient pas » (NAF 28099 [11], f. 31).

#### 4.5.2.2 AUTRES ŒUVRES

La boucle, le circuit fermé, figurés ou thématiques, sont récurrents chez Spitz. Dans telle ébauche d'un Drame dialogué, le Drame figure comme personnage à part entière, au même titre que les autres (journal inédit). « Allitération », le titre de son plus ancien poème, fonctionne de la même manière. Le narrateur de *L'œil du purgatoire* note : « Au bout de mon purgatoire, je tiens enfin la réponse à la question qui m'a tant tourmenté, je m'explique l'échec perpétuel de ma vie : j'étais ce visage qui me regarde » (197). Croquant la pomme, Évy répète l'histoire que l'on sait, au grand dam de Pat, nouvel Adam malgré lui. *La croisière indécise*, *Le vent du monde* sont éminemment autoréflexifs. Autoréflexive, par exemple, l'allusion, par Bobibèche, au roman dans lequel il figure : « Est-ce qu'on s'embête dans le *Vent du monde* ! » (204). À des degrés très divers, la plupart des romans de Spitz jouent cette carte de la représentation, au sein du texte, soit de la littérature comme institution, soit de l'écriture même du texte, soit de ses intertextes. D'un même mouvement, dans une formule rappelant le paradoxe du Crétois, l'écriture est d'un même élan convoquée et désavouée par l'écriture : « J'ai fini. J'ai tout dit, et j'ai beaucoup menti » (DV : 199). Les très belles finales de *La guerre des mouches* et de *L'homme élastique* comportent chacune une allusion inattendue à la mise en récit de l'histoire qui se termine : « j'ai cru bon de retracer cette histoire » (HÉ : 206<sup>80</sup>) ; « cherchant de quelle tendance marquante je pourrais être le représentant, je ne vois d'abord que ce surprenant besoin d'écrire ces lignes » (GM, 1970 : 174). Ce procédé joue, timidement il est vrai, même dans

---

<sup>80</sup> Je citerai, sauf indication contraire, l'édition de 1938.

les plus modestes nouvelles de SF : « Docteur, puisque vous m'avez demandé d'écrire mon histoire, je vais le faire » (« Le secret des microbes », 2009 : 403) ; « La tâche que j'assume est-elle d'un intérêt quelconque ? On peut se le demander... Est-il nécessaire de retracer l'histoire du cataclysme qui vient de frapper le monde [...] ? » (« Après l'ère atomique », 2009 : 349<sup>81</sup>). Cette constante formelle de l'œuvre témoigne peut-être de son rapport narcissique à l'écriture, entre dénigrement et célébration, fascination et haine, refus et adhésion.

#### 4.5.3 HYBRIDATION/ EXPLORATION FORMELLE

L'exploration formelle représente assurément un trait distinctif d'une certaine modernité. Elle lui est associée, et en particulier aux formes narratives, bien que les romanciers n'aient pas attendu Minuit pour attaquer le roman et la représentation. Si au XIX<sup>e</sup> siècle prévalait une certaine hégémonie de la représentation réaliste, quand Spitz commence à écrire, on s'était déjà chargé de la battre en brèche. Si un jeune romancier entendait se distinguer, il lui fallait innover sur du presque neuf, en quelque sorte, les symbolistes et leurs « célibataires » étant passés par là, et le surréalisme se trouvant aux portes de l'Institution. Pas encore un sous-genre légitimé du roman, l'anti-roman était à tout le moins une pratique reconnue et nommée, qui découlait successivement du roman du romancier, puis du roman du roman, et du refus du roman. S'étonnera-t-on de rencontrer dans cette filiation certaines des figures qui ont compté pour Spitz ? « Si Barrès était ainsi à la source de la crise du genre romanesque, on voyait bientôt deux des meilleurs esprits de la

---

<sup>81</sup> Voir également « Interview d'une soucoupe volante » et « L'énigme du V 51 ».

génération suivante, Gide et Valéry, manifester leur mépris pour le roman » (Raimond, [1966] 1985 : 77).

L'option anti-romanesque pouvait alors représenter un degré supérieur de littérature. En d'autres mots, ni le roman hégémonique ni le roman populaire ne se préoccupent de se saboter ou d'invalider la perception qu'en auraient leurs lecteurs. Il faut un Gide, un Valéry, des écrivains fortement préoccupés de littérature pour jouer ainsi à se saborder. Niant le roman, *Paludes* se fait roman à la puissance deux. Le roman et la littérature du XX<sup>e</sup> siècle ont fait leurs choux gras des pratiques de ce type.

Précisons quand même que ni *Paludes* ni *La soirée avec Monsieur Teste* ne sont à proprement parler des romans, ou du moins qu'on leur a refusé ce qualificatif, dont ni Gide ni Valéry ne voulaient de toute manière. Ce sont des récits.

Faire voir le procédé, montrer le marionnettiste à l'œuvre est évidemment une façon on ne peut plus simple et efficace de tuer la marionnette et l'illusion qu'on entend créer. Le magicien qui montre son truc, rompt le charme, quoique chacun sache très bien que truc il y a<sup>82</sup>. La peinture, le théâtre, le cinéma en feront autant.

Rien de plus facile, donc, pour subvertir le genre, que d'en exhiber les procédés, d'insister sur ce qui autrement irait de soi. Mais est-ce si simple ? Ne complique-t-on pas déjà les choses, en obligeant le lecteur bien disposé, curieux d'autres plaisirs, à lire au second degré et à se demander, comme je le fais en ce moment : mais pourquoi diable Spitz a-t-il écrit ce genre de roman ? Comme le rappelle pourtant Henri Godard : une innovation

---

<sup>82</sup> Spitz a cette réflexion : « Je voudrais être le prestidigitateur, qui s'épate lui-même, et invente des trucs qui le font toujours rigoler, sans savoir le truc. Car, si vous saviez ce que c'est ennuyeux de tirer de sa manche, toujours le billet de cent sous qu'on y mit ! » (Journal).

technique, un procédé nouveau ne sont pas nécessairement destinés à tuer le roman, une certaine idée du roman et de sa lecture, mais à le redéfinir. Certains moyens confortent l'illusion romanesque, d'autres la sapent, bien que « [p]our une histoire du roman comme forme, la contestation [soit] plus significative que l'héritage » (Godard, 2006 : 15-16). Voyons comment Spitz s'y prend pour contester et redéfinir.

#### 4.5.3.1 L'AGONIE DU GLOBE

*L'agonie du globe* est bel et bien un « objet bizarre » (Altairac, 2009 : 428). Il participe de l'anticipation, de la fable philosophique, de la satire ; il mime quantité de genres, référentiels pour la majorité. *L'agonie du globe* est-il un roman ? La question importe tout autant que la réponse. Elle est soulevée dès l'entrée en matière. Ce qui saute aux yeux dès les dix ou vingt premières pages de cette œuvre singulière, c'est qu'elle active fortement la question générique, qu'elle la dynamise, pour ainsi dire, bousculant nos habitudes de lecture et très certainement celles des lecteurs de 1935. *L'agonie du globe* débute comme un roman avant de se révéler très rapidement azyme, selon les normes du roman conventionnel. Il représente, à sa manière, un refus du romanesque, sans pour autant cesser de raconter quelque chose. Deux traits frappent progressivement le lecteur : l'absence de héros ou de personnage principal et l'absence relative d'intrigue. *L'agonie du globe* est certainement, avec *Le vent du monde*, l'œuvre où le travail d'hybridation générique se donne le mieux à observer, parce qu'il y est le plus explicitement perceptible. La narration mi-historiographique mi-journalistique, sans intrigue psychologique, l'absence de chapitres ou de tout autre forme de division, l'absence de dialogues, l'usage

d'illustrations rappelant celui de *Nadja* ou de *L'amour fou*, les clins d'œil d'initié (à Gallimard, à Valéry, à Verne, à Gistucci, l'ami de Spitz), la satire et l'ironie, les pastiches de discours politiques, scientifiques ou autres (bien perçus par la critique), tous ces éléments composent une mosaïque illustrant une anecdote extrêmement simple. Spitz parlait de « ces manières de “reportages” que sont [s]es romans » (Roche, 1938). Il recourt à un ensemble de petits genres pour bâtir une fiction plus grande que nature, mettre en scène l'événement des événements, la fin de l'humanité. La lettre, l'article de presse, l'interview, la reproduction de discours plus ou moins officiels, le compte rendu journalistique, le communiqué, la citation, la carte ou le dessin comptent parmi les genres qui font, littéralement, *L'agonie du globe*. Il n'est pas étonnant que « L'avertissement », partie intégrante du récit, s'ouvre par une comparaison des pouvoirs respectifs de la science et de l'histoire, dans la mesure où le récit se donne pour une telle reconstitution historique<sup>83</sup>.

Que raconte *L'agonie du globe* ? Sans raison apparente, la planète se scinde en deux, « faisant de notre globe deux moitiés dont l'une porte l'Ancien, l'autre le Nouveau Monde » (AG : 54). D'un côté l'Europe, l'Asie et l'Afrique, de l'autre les Amériques. Les deux moitiés iront en s'éloignant toujours davantage, jusqu'à ce que la lune entre en contact avec l'une d'elles et provoque sa disparition complète (ou presque). Comment cela se passe-t-il et comment l'humanité réagit-elle, voilà ce que raconte ce *reportage*, « simple exposé des événements » (7) construit par le narrateur à l'aide d'un « trésor de documents » (9), extraits de lettres, de discours, coupures de presse, aussi fictifs que l'était probablement

---

<sup>83</sup> Étonnamment, la réédition de 1977 ne reprend pas ce malicieux « Avertissement initial ».

ce « M. Bayard, l'érudit directeur des Archives nationales » (8) qui les lui aurait fournis en consultation, et tous prétextes à des allusions aux mœurs de cette humanité qui songe déjà à repartir sur de nouvelles bases. Fictifs et borgésiens avant la lettre, ces ouvrages cités et référencés, référence accompagnée dans certains cas d'une note signalant une traduction française (76).

« Le sujet de son roman *L'agonie du globe* est [...] parfaitement antiscientifique », écrit un historien (réel celui-là !) apparemment étonné (Sadoul, 1973 : 333). C'est que Spitz ne cherche aucunement la vraisemblance scientifique, malgré la présence ponctuelle de (faux ?) détails techniques et de chiffres que probablement pas un lecteur n'ira vérifier. Ce dernier est en pleine fiction. Il comprend qu'il s'agit d'une allégorie impossible à prendre au sérieux et à la lettre, où il est dur de voir, en dernière instance, autre chose qu'un jugement aigre-doux sur ses contemporains, à la manière des *Lettres persanes*, et un commentaire sur la civilisation occidentale en général.

Pas de personnage, donc. Pas de héros en tout cas. Simplement, page après page, des figurants, sortes de témoins directs ou indirects, qui prendront ou non la parole. Parmi ces figurants, telles nations européennes, France, Italie, Allemagne et Angleterre, à qui Spitz attribue des « nous » et des « vous », par la voix de l'un ou l'autre de leurs représentants : « La Commission européenne répondit de la même encre, mais en style télégraphique par mesure d'économie : "Au nom nations Vieux Monde, vous remercions pour magnifique proclamation solidarité humaine" » (111).

Si un récit consiste minimalement en un changement donné entre une situation initiale et une situation finale, alors *L'agonie du globe* relève bel et bien du roman et il

comporte une intrigue, une difficulté apparaissant dès lors qu'il s'agit d'identifier les éléments de la triade sujet–quête–objet. Quant aux événements et incidents, ils y sont très nombreux, ils appuient le développement et conduisent à une *transformation*, non pas la scission de la Terre et la mort de millions d'hommes, événement qui survient assez tôt dans le récit, mais le choc qui affectera les vivants et surtout, la menace d'une collision entre la Lune et l'une des deux moitiés du globe. La question de l'intrigue fait d'ailleurs l'objet d'une entrée dans le journal : « Quel est le sens profond de l'intrigue d'un roman ? » (Journal) se demande Spitz à la suite d'une assez longue réflexion sur la nécessité ou non, dans le genre romanesque et dans l'histoire, d'introduire une cohérence ou une intrigue dont le réel lui semble parfaitement dépourvu, le drame de l'existence étant justement dans la clôture définitive de ce qui n'est qu'une série de faits éparpillés. Quelques pages plus loin, il résume : « L'homme s'épuise à donner une signification à ce qui l'entoure. L'introduction de l'action dans un roman souhaitant reproduire la réalité, n'a pas d'autre signification. L'histoire faite après coup, répond au même souci » (Journal). Les célibataires, avant lui, avaient parlé de cette incapacité du roman à représenter le réel (Bertrand *et al.*, 1996 : 54).

Collage de documents liés entre eux par une narration qui alterne entre le romanesque : « Le lendemain, à l'aube, le ciel était bleu, le soleil brillait : désolant spectacle que celui qu'offraient la Terre et Paris ! » (43) et l'historique : « Les statistiques des arrivées et des départs dans les îles flottantes de l'Atlantique sont curieuses à consulter et offrent matière à plus d'une réflexion » (71-72). La présence du narrateur est palpable, il ironise, juge et moralise : « Quand on écrit l'histoire de l'humanité, il faut se résigner à

raconter bien des folies» (181). Mais l'humour omniprésent empêche de voir dans ce récit autre chose qu'une satire, manifeste dans des allusions littéraires : « On rapporte encore que des pessimistes plus lettrés disaient, l'air navré : "Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de ce monde" » (28). Ou encore cette mention d'un reportage (fictif) paru dans les *Annales Politiques et Littéraires* (bien réelles celles-là) sous la plume de Py Valérol (72), anagramme de Pol Valéry, bien sûr : « Au bout de deux heures environ apparaissait l'autre île flottante, triste comme un cimetière marin, ancrée sur le Nouveau Monde » (73). Spitz pousse le procédé jusqu'à intégrer dans l'article d'un soi-disant journal socialiste, un mot dont il appartient au lecteur de retracer l'origine<sup>84</sup> (162). Ces exemples illustrent à quel point ce récit est littéraire et à quel type de destinataire Spitz semble s'adresser.

Faut-il s'étonner qu'un tel manuscrit n'ait pas aisément trouvé preneur ? S'il fut finalement édité par Gallimard, c'est après avoir été refusé par au moins huit éditeurs, de décembre 1931 à juin 1932. Un laps de temps relativement important s'est donc écoulé avant que Gallimard ne le publie en mai 1935 et j'ignore dans quelle mesure Spitz aura entretemps remanié son manuscrit initial. La plupart des motifs de refus invoqués par les éditeurs concernent le nœud même de mon propos : on n'est pas sûr qu'il s'agisse vraiment d'un roman d'anticipation, et pas plutôt de « l'histoire de nos temps actuels » (Albin Michel, 18 décembre 1931), dont le caractère même l'empêchera de toucher un large public (Fayard, 21 décembre 1931), public assez revêché au roman d'anticipation (Éditions de

---

<sup>84</sup> Il s'agit d'une fameuse pensée de Pascal : « Quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien » (*Pensées*, XXIII, « Grandeur de l'homme »), qui se retrouve également, ironiquement modifiée, dans *Les signaux du soleil* : « Mais quand l'univers l'écrase, l'homme est encore plus gentleman que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt » (dans Lehman, 2006 : 1030). Le récit est truffé de telles allusions à des écrivains célèbres.

France, 1<sup>er</sup> juin 1932). L'éditeur Lemerre concentre l'essentiel des reproches adressés à Spitz :

Il y a, certes, beaucoup d'imagination dans ce roman du type « anticipation » [...] mais, *pour le public*, le livre a un grand défaut, qui interdit d'espérer un succès. C'est un long *récit sans personnages centraux*, un récit scientifique et non romanesque, une relation de catastrophes possibles, mais non un roman humain dans le cadre et l'atmosphère d'une catastrophe (lettre du 17 février 1932. C'est l'éditeur qui souligne).

Lecture qui se défend tout à fait, et que prolonge, sans le savoir, le romancier Pierre Mille, qui abonde dans le même sens : « Avec deux ou trois personnages, vous auriez pu écrire là-dessus un roman qui aurait connu, je crois, un immense succès [...] » (lettre du 21 juin 1935). Deux critiques, pourtant, reçurent le livre tout à fait autrement :

L'extraordinaire avantage de M. Jacques Spietz [sic], c'est qu'il place son cataclysme de nos jours, dans l'état de notre progrès matériel. [...] M. Jacques Spietz possède ainsi un élément magnifique et rare dans cette sorte de littérature : la vraisemblance humaine et psychologique (Forestier, 1935).

Mais le roman scientifique est surtout prétexte à étude de mœurs et à psychologie satirique, sans compter les nombreux et amusants coups de patte où la griffe est à peine rentrée. Satire à peu près universelle de notre société, de nos mœurs, politiques ou autres, des ridicules, des passions et des vices de l'humanité (Bourdon, 1935).

*L'agonie du globe* est-il pour autant un hapax générique ? La lettre de refus des éditions Denoël & Steele fait état d'un « contrat pour un roman conçu d'une manière à peu près identique » (lettre du 11 janvier 1932, signature pas identifiée). De quel roman s'agit-il ? De *La fin de Paris* (1932) de Marcel Sauvage ? Ou n'était-ce de la part de l'éditeur qu'une manière de se défiler ? Quoi qu'il en soit, si la forme est relativement nouvelle, le thème du cataclysme n'est pas neuf, et Spitz ne travaillait sans doute pas à partir de rien.

Rosny aîné avait donné *La mort de la terre* en 1910, et Théo Varlet et Octave Joncquel *L'épopée martienne : l'agonie de la terre, roman planétaire* en 1922<sup>85</sup>. Un roman de Maurice Leblanc, *Le formidable événement*, procède à peu près de la même manière, à une différence près. En voici l'incipit :

Le formidable événement du 4 juin, dont les conséquences agirent de façon plus profonde encore que la guerre sur les rapports des deux grandes nations occidentales, a suscité depuis cinquante ans une floraison de livres, de mémoires, d'études, de relations véridiques et de récits fabuleux. Les témoins ont raconté leurs impressions. Les journaux ont recueilli leurs articles. Les hommes de science ont publié leurs travaux. Les romanciers ont imaginé des drames inconnus. Les poètes ont chanté. Et de cette journée tragique il ne reste plus rien dans l'ombre, ni de celles qui la préparèrent, ni de celles qui la suivirent, et rien non plus de toutes les réactions morales ou sociales, économiques ou politiques, par quoi, au long du XX<sup>e</sup> siècle, elle a retenti sur les destinées de l'univers.

Seule manquait la parole de Simon Dubosc. Et c'était chose étrange de ne connaître que par des reportages, le plus souvent fantaisistes, le rôle de celui que le hasard d'abord, puis son courage indomptable, et, plus tard, son enthousiasme clairvoyant, avaient jeté au cœur même de l'aventure (1921 : 4).

Cette petite différence, on l'a compris, c'est que Spitz aura décidé, *primo*, de ne pas nommer son narrateur et, *secundo*, de ne pas en faire le héros, voire un des personnages de l'anecdote, mais uniquement son rapporteur.

Où Spitz a-t-il puisé son inspiration ? Question évidemment embêtante. Chez Maurice Renard ? Je ne sais pas. Si sa position face à ses éventuelles lectures populaires calque celle face à ses propres productions, rien d'étonnant à ce que le journal ne dise mot ni de Renard, ni de Wells ou de Verne, par exemple. Possible encore que Spitz n'ait tout

---

<sup>85</sup> *La mort de la terre*, en feuilleton dans *Les Annales politiques et littéraires* de mai-juillet 1910, puis en livre, chez Plon, 1912. *L'épopée martienne*, Amiens, Malfère, 1922, 193 p. Coll. « Bibliothèque du hérisson ». Ces deux récits sont, formellement, plutôt conventionnels.

simplement lu aucun des auteurs de romans d'anticipation ou de merveilleux scientifique. Possible, mais peu probable. Un cas l'avait suffisamment accroché pour qu'il le signale dans le journal, celui de *Leurs figures* (1902) de Barrès :

Curieux d'avoir rendu cette histoire passionnante comme un roman. Mais il faut supposer que la masse de documents passionnés traitant déjà de cette affaire rendait facile la tâche d'historien. La vérité, d'avoir été si diversement dite, était déjà ornée. La preuve en est que le roman devient assommant dans les parties de fantaisie imaginées par le seul sieur Barrès (Journal).

On a vu, à propos du *Vent du monde*, que l'idée d'une histoire sans personnage le turlupinait. On sait également qu'il a envisagé puis refusé les moyens d'une intrigue traditionnelle : « On pourrait essayer d'écrire un conte, avec des imprimés uniquement, comme j'en avais eu l'idée, mais ce n'est plus de la littérature » (Journal). Son besoin d'expérimenter le tient toujours. Aura-t-il franchi le pas, poussé plus loin l'exploration formelle ? Après tout, la littérature, « on n'en sort pas, ou si l'on en sort, c'est encore de la littérature » (Journal).

#### 4.5.3.2 AUTRES ŒUVRES

Le malaise initial suscité par *L'agonie du globe* n'a pas empêché Spitz de récidiver, puisque sa *Guerre mondiale n°3*, je l'ai dit, repose sur un procédé similaire. Ce récit restera lui aussi sans preneur, pour les mêmes motifs : « Cet ouvrage n'a pas paru assez "roman" pour trouver un large public », lui écrit Gilbert Sigaux des Éditions de Flore (lettre du 17

mars 1950)<sup>86</sup>. Le principe du « manuscrit trouvé » est également récurrent dans quelques nouvelles fantastiques de Spitz et indiquerait un désaveu de la fiction traditionnelle, si ces procédés eux-mêmes n'étaient devenus relativement conventionnels. « *Voici le récit de la première entrevue qu'un homme ait pu avoir avec les soucoupes volantes. L'importance de ce document se passe de commentaire. À chaque lecteur de se faire une opinion. (Ndlr)* » (« Interview d'une soucoupe volante », dans JA : 371. En italique dans le texte).

La pratique de l'hybridation ou du mélange des genres se retrouve dans la majorité des titres. Les commentateurs y ont été sensibles. « *La Parcelle " Z " [...] est le traitement sur le mode policier et scientifique d'un thème fantastique* » (Gouanvic, 1994 : 143). Ajoutons que ce dernier roman est aussi une histoire de mari jaloux, dans la tradition du roman d'analyse psychologique, avec laquelle Spitz flirtait depuis au moins le *Docteur Mops*. On a vu comment *La forêt des sept-pies* relève à la fois du fantastique, du policier et d'une forme de récit burlesque ou populaire. Ces jeux formels pouvaient même passer pour de l'informel, du vague ou de l'imprécision, au regard d'un contemporain (Jaloux, 1926b).

Ce travail formel ne se limite pas qu'aux grandes lignes du récit, il va jusque dans le détail, parfois. Ainsi, Spitz procède à la démultiplication du journal d'écrivain ou de voyage, critique avec humour la pratique du journal inséré dans le roman, à travers la dédoublement du journal de Bobibèche, lequel court sur deux colonnes, l'une, celle de gauche, journal officiel, l'autre, journal personnel, le second contestant certains faits avancés dans le premier, chacun « stylisant » et reproduisant différemment la « réalité »

---

<sup>86</sup> *Guerre mondiale n°3* a été refusé par au moins sept éditeurs, d'octobre 1947 à mai 1951 : Fayard, Albin Michel, Calmann-Lévy, Gallimard, La Table ronde, Les Éditions de Flore et Les Éditions du Scorpion. Quelques-uns de ces éditeurs lui avaient été suggérés par Pierre Véry en décembre 1949 (Pieyre, 2010 : 202 et 204).

(VdM : 83-97). Travail formel et matériel sur un genre spécifique, le « Journal de Bobibèche » forme une critique en acte du mensonge de la littérature, et de ce qui devenait une mode, comme le remarquait à la même époque André Maurois : « Si vous étiez article, après un voyage comme le vôtre, vous publieriez, non seulement votre journal de bord, mais aussi le journal de ce journal de bord, et votre compagne publierait le Journal du Journal de bord de mon mari » (dans Raimond, [1966] 1985 : 249), allusion probable au *Journal des Faux-monnayeurs* (1926), de Gide, de même qu'à la « Lettre de Madame Émilie Teste » (1924), de Valéry, sorte de compléments métadiscursifs aux œuvres que l'on sait.

#### 4.5.4 PRATIQUES INTERTEXTUELLES

Je prendrai le terme d'intertextualité dans son sens le plus large, celui où les textes s'appréhendent les uns par rapport aux autres, quelles que soient les modalités et les fonctions de ces rapports. Ces différentes pratiques intertextuelles supposent toutes la relation entre deux textes, un texte-source et un texte-cible. Leurs modalités varient, mais *grosso modo*, une source est transformée ou imitée dans une intention critique, ludique ou sérieuse, d'où résultent six combinaisons possibles ou genres « seconds » : parodie, travestissement, transposition, pastiche, charge, forgerie (Genette, 1982 : 45), certains attestés historiquement. Dans ces pratiques vieilles comme le monde, fussent-elles en apparence les plus dévastatrices ou dépréciatives, se cache une forme inavouée, voire inaperçue de reconnaissance institutionnelle, que je formulerais ainsi : si le texte-source n'en valait pas la peine, le texte-cible ne le parodierait pas ; le parodiant, il s'approprie un

peu du prestige qu'il lui retire ou entend lui retirer, ou encore il peut reconduire ce prestige. Plusieurs commentateurs l'ont signalé ou montré (je pense à Proust et à Queneau, à Perec également), le pastiche et les multiples formes d'imitation représentent également une des formes possibles de l'entrée en littérature pour un auteur. Comme tout acte sémiotique complexe, les différents genres parodiques sont susceptibles de multiples biais d'analyse, mais leur dimension pragmatique, réception ou lecture, me paraît capitale dans la mesure où la parodie et ses dérivés fonctionnent quand « on ne peut percevoir et apprécier la fonction de l'un sans avoir l'autre à l'esprit, ou sous la main. Cette *condition de lecture* fait partie de la définition du genre » (Genette, 1982 : 31). Autrement dit, ces pratiques ne jouent que pour un lecteur qui connaît le modèle.

Cela dit, j'aimerais partir d'une remarque du critique et historien Jean-Jacques Bridenne, remarque qui, pour être faite en passant, n'en est pas moins juste et lourde d'implications : « Pour tout dire, J. Spitz donne, au moins dans les romans sus-indiqués<sup>87</sup>, la sensation de faire davantage du pastiche d'anticipations que de l'Anticipation » (1950 : 246-247). C'est une lecture qu'on retrouvera souvent à propos des romans fantastiques de Spitz, et qui explique en partie l'étonnement du lecteur d'aujourd'hui, peu habitué à une SF de ce type, où la forme spécifique d'ironie présente chez Spitz n'est pas monnaie courante. Qu'importe ici ce qu'entendait exactement Bridenne par « pastiche », l'idée générale est de travailler dans le sens indiqué par lui et d'examiner si, pourquoi et comment les romans de

---

<sup>87</sup> *L'agonie du globe, La guerre des mouches, Les signaux du soleil, Les évadés de l'an 4000*. Bridenne signale également sa pratique du « conte philosophique » : *La parcelle Z et L'œil du purgatoire, La forêt des Sept-pies*, qui tient « du scénario surréaliste et du roman policier » (247), de même que *Ceci est un drame*, « tragi-farce d'Apocalypse déroutante » (247). Étonnamment, il omet *L'homme élastique* et, cela va de soi, ne dit rien des premiers récits, de *La croisière indécise* aux *Dames de velours*.

Spitz « détournent » soit un texte précis, soit un trait générique, soit un quelconque ensemble d'œuvres dites d'anticipation. Peut-on du reste, comme le suggère Bridenne, parodier un genre ? Oui, même si au sens strict « il n'y a pas et il ne peut y avoir de parodie de genre. Si on le prend dans son sens trivial (imitation satirique), la formule cesse d'être absurde, car il existe évidemment des pastiches de genre » (Genette, 1982 : 202. Voir aussi Todorov, 1987).

Clarifions encore une chose, en ce qui concerne la remarque de Bridenne. Spitz peut-il parodier l'anticipation, c'est-à-dire un genre qui, à première vue, n'a rien d'un genre hégémonique ? Comment priverait-il de ses soi-disant lettres de noblesse un genre mineur ou adolescent, ce qu'étaient bien, aux yeux de plusieurs, l'anticipation et les autres formes du merveilleux scientifique dans les années 1920 et 1930<sup>88</sup> ? L'idée que Spitz se fait de ce genre alors en émergence, si elle n'est pas celle d'un genre majeur, est à tout le moins celle d'un genre à part entière, rattaché à des genres eux-mêmes reconnus, comme le conte philosophique<sup>89</sup>, et ayant ses représentants plus ou moins illustres (Voltaire, Cyrano, Maurice Renard, etc.). De plus, en parodiant ce genre naissant, Spitz, par sa position dans le champ (celle d'un auteur Gallimard, d'un écrivain sérieux), contribue à sa reconnaissance, même modestement. Encore une fois, ne l'oublions pas : ces pratiques parodiques sont institutionnellement à double effet, si je puis dire, soit qu'elles reconnaissent carrément la

---

<sup>88</sup> Wells « considère [ses fantaisies scientifiques] comme des *exercices d'adolescence* tout à fait désuets et périmés » (Chevalley, 1927. C'est moi qui souligne). « Ce livre a évité l'écueil du genre, qui est l'*enfantillage* » (R[ossillon], 1927. C'est moi qui souligne).

<sup>89</sup> Quand Henri Pourrat (1924) commente *Le règne du bonheur*, d'Alexandre Arnoux, il y voit « moins un roman qu'un conte philosophique », conte que d'autres qualifieraient d'anticipation (c'est le cas d'Henri Martineau dans la revue *Le Divan*) et que la plupart des lecteurs d'aujourd'hui appelleraient, sans grande hésitation, *science-fiction*. Le roman d'Arnoux a d'ailleurs été réédité en 1960 dans la célèbre collection de science-fiction de Denoël, « Présence du futur ».

valeur de ce qu'elles tournent en dérision, soit qu'elles contribuent un tant soit peu à sa valorisation. La parodie « a une fonction précise dans l'évolution historique des genres. La parodie est considérée comme une sorte de stimulant ou d'agresseur qui provoque, selon l'époque, une transformation dans le système ou la hiérarchie des genres » (Thomson, 1986 : 15). Voyons comment tout ceci a pu jouer, à l'aide d'un cas de figure, celui de *L'homme élastique*.

#### 4.5.4.1 L'HOMME ÉLASTIQUE

La véritable critique du créateur est le pastiche.

Jacques SPITZ,  
*Journal*.

Que raconte *L'homme élastique* ? Une histoire sombre, comme les aimait Spitz, un préambule à la fin de l'humanité ou d'une certaine forme de civilisation.

Figure de célibataire, misanthrope, mégalomane, veuf, le docteur Flohr a cependant une fille de vingt ans, résultat plus ou moins souhaité d'une rencontre à propos de laquelle on sait peu de choses, sinon que la mère « eut le bon goût de mourir peu après sa naissance » (21). Installé loin de la grande ville, s'étant muni de tout le nécessaire matériel et humain, il travaille corps et âme à un projet qui lui tient à cœur : modifier l'atome afin de transformer la taille des objets et des vivants. Ses travaux se font dans le plus grand secret, jusqu'à ce qu'il réussisse et offre, de façon tout à fait intéressée, ses services à l'armée française, qui vient d'entrer en guerre contre l'Allemagne. Les homuncules produits par le docteur permettront à la France d'écraser rapidement son ennemi. Flohr se voit alors décoré et honoré de diverses façons, il devient « l'homme le plus célèbre du monde » (137), un

« Einstein au cube » (133). On est aux deux tiers du récit. Formellement, le roman se divise en deux grandes parties : le « Journal du docteur Flohr » (130 pages) et les « Mémoires de miss Flohr<sup>90</sup> » (70 pages), sa fille. Les mémoires d'Éthel débutent à peu de choses près là où le journal de son père s'arrête, soit au moment où la gloire lui échoit, avec les conséquences qui s'ensuivront. En rupture de ton, la deuxième partie marque aussi une rupture dans l'existence du docteur et de sa fille. C'est le moment pour Spitz de se livrer à une critique en règle des travers de ses semblables, ce dont il se prive rarement. Éthel rentre des États-Unis, où elle étudiait. À partir du moment où l'invention sera commercialisée par Flohr et sa fille, l'humanité va se livrer aux pires excès, à toutes les perversions, petites et grandes, permises par la *flohrisation*. Les uns se font réduire dans la seule intention de se livrer impunément au crime, les autres en profitent pour réaliser leurs fantasmes, comme ce « malheureux [...] intoxiqué de poésie, de Baudelaire en particulier » (145), qui souhaite faire de sa maîtresse une géante et de lui-même un nain afin de « *[d]ormir nonchalamment à l'ombre de ses seins*<sup>91</sup> » (145, en italique dans le texte), avec les conséquences funestes que je laisse au (futur) lecteur de *L'homme élastique* le plaisir de découvrir. La *flohrisation* gagne à peu près tout le monde et toute la planète jusqu'au jour où un gouvernement dit *Brains Government* (gouvernement des cerveaux) transformera les hommes en outils : « Avec l'ère nouvelle, l'homme-outil a remplacé la machine-outil de jadis » (191). Les derniers humains à avoir refusé de se soumettre à la *flohrisation*, dont Flohr et sa fille, sont parqués dans une réserve. Flohr meurt et Éthel décide alors de joindre l'humanité nouvelle.

---

<sup>90</sup> Le titre de la table des matières diffère légèrement de celui que donne le texte : « Mémoires de miss Éthel Flohr », faute éditoriale sans incidence sérieuse sur la lecture.

<sup>91</sup> Chacun aura reconnu le célèbre sonnet « La géante », dont quelques vers sont d'ailleurs cités dans le roman, les deux derniers, en l'occurrence, étant inversés par Spitz.

On voit assez bien la charge satirique potentielle et effective d'un tel sujet. Le roman alterne entre la cocasserie la plus fine et le tragique. « Que voici donc une utopie peu utopique », observait Pierre Versins dans sa préface à la réédition de 1974. Mais qui ou que parodierait Spitz ? Quel genre ou ensemble d'œuvres, quel titre précis cible-t-il ? J'aimerais, ici, procéder à l'envers et remonter de l'intertexte au texte, dans la mesure où le titre, éminemment intertextuel, y invite en lançant le lecteur sur la piste de *L'homme invisible*. Paru en 1897, le roman de Wells fut publié en français dès 1901 et connut le succès que l'on sait. Le ton en est également changeant, passant d'un burlesque presque léger à des considérations passablement sombres. Le cynisme et la brutalité du héros, Griffin, ne lui attirent pas la sympathie des autres personnages, présentés, au demeurant, comme des êtres crédules ou stupides. C'est, lui aussi, un savant qui dérape. L'invisibilité, comme la *flohrisation*, causera plus de mal que de bien, tout ceci dans le but de montrer les dangers d'une science mal employée ou insuffisamment maîtrisée.

Cela dit, Spitz emprunte-t-il à Wells, le retravaille-t-il ? La plupart des critiques l'ont pensé, notamment Derycke à propos de *La guerre des mouches* : « De toute évidence, Jacques Spitz veut bien jouer son petit Wells, puisqu'“on aime ça”, mais ne peut résister au désir de railler lui-même son propre dessein » (1938). Joseph Altairac va plus loin :

Inspiré par Wells, Spitz l'a été dans ses « romans fantastiques » [...]. Tout auteur de « merveilleux scientifique » [...] a subi peu ou prou l'influence de l'écrivain britannique, mais *la filiation semble ici assez directe*. L'expression « roman fantastique » répondrait à celle, welllsienne, de « *scientific romance* », et il s'agirait, pour l'écrivain français, de proposer une sorte de réponse aux classiques wellsiens, en empruntant certaines de leurs thématiques pour leur faire subir des variations originales (417. C'est moi qui souligne).

Altairac montre ensuite comment la plupart des romans fantastiques de Spitz répondraient à telle « *scientific romance* » de Wells, en la prolongeant et la nuancant. Ils le feraient « à l'aide des thèmes, qui sont peu différents de la science-fiction wellsienne » (Gouanvic, 1994 : 144). Une lecture intertextuelle semble donc aller de soi, bien que le principal intéressé, pour sa part, ait montré une certaine défiance dans ses rapports à l'écrivain anglais :

J'avais un vague souvenir de Wells comme tout le monde, avant d'écrire, mais rien de plus. Comme on disait que je faisais du Wells, j'ai trouvé indécent de ne point connaître mes « sources ». J'ai donc feuilleté les anticipations les plus classiques de l'auteur de *La Guerre des Mondes*. Mon Dieu... je lui ressemble comme un architecte ressemble à un autre architecte... (Roche, 1938).

*L'homme élastique* et *L'homme invisible* présentent donc une certaine parenté que je viens d'évoquer, bien que, formellement, ils se ressemblent assez peu. Mais la réputation de Wells semble emporter le morceau, le titre retenu par Spitz ou Gallimard jouant ostensiblement la carte de l'intertexte et favorisant la comparaison, tout comme *La guerre des mouches*, parue cette même année 1938, ne pouvait pas ne pas renvoyer à *La guerre des mondes*, du même. Il y a d'ailleurs, à cette époque, tout un intertexte du titre d'anticipation ou du merveilleux scientifique, dont une étude fouillée aurait à faire la part de « qui doit quoi à qui ? <sup>92</sup> ». Bien qu'ils relèvent probablement d'une décision commerciale, ces clins d'œil n'en motivent pas moins, en partie, la lecture et l'interprétation. En ce sens, *L'homme*

---

<sup>92</sup> Un intertexte que les quelques exemples suivants n'épuisent surtout pas : *Joë Rollon, l'autre homme invisible* (Edmond Cazal, Édition française illustrée, 1919), *L'homme greffé* (René Spaeth, Lille, Le Mercure universel, 1932), *L'homme qui lit dans les âmes* (Paul Gsell, Grasset, 1928). Maurice Renard était un abonné du genre avec « L'homme au corps subtil » (1913), *L'homme truqué* (Crès, 1921) et « L'homme qui voulait être invisible » (1926). Bien entendu, le roman en général a fait ses choux (très) gras des titres de ce type, de *L'homme vierge* à *L'homme traqué* en passant par *L'homme pressé*.

*élastique* ne parodie pas *L'homme invisible* au-delà du titre et, en forçant un peu la comparaison, peut-être des premières pages, des premiers chapitres, qui introduisent le lecteur de manière tout à fait vraisemblable et réaliste dans un roman dont rien ou à peu près, à ce stade, ne lui signale qu'il s'agit d'un roman fantastique, sinon le titre et le surtitre générique. Après quoi le sérieux du roman de Wells laisse place, chez Spitz, à l'ironie, présente à la fois dans le détail des dialogues et remarques, mais également globalement, au cours des scènes de guerre, par exemple, ou encore dans les « Mémoires de Miss Éthel Flohr ». Pour dire les choses autrement, Wells est grave avec optimisme, tandis que Spitz est carrément tragique, profondément pessimiste, *en dépit de* ce fond d'humour et de cynisme que le lecteur perçoit page après page, dans le phrase à phrase, et dans une perspective plus générale, dans le portrait social qui caricature de façon flagrante l'Europe des années 1930. Où prend-on que *L'homme élastique* n'est pas aussi un roman sérieux ? Son caractère contre-utopique ou de conte philosophique ne lui ôte pas son tragique, bien au contraire.

Lier Spitz à Wells allait de soi. Wells était *le* romancier de référence dès qu'il s'agissait d'anticipation : son nom est fréquemment mentionné, un critique utilisant même l'expression « à la Wells » (Parceval, 1929<sup>93</sup>). Ce lien s'imposait, comme la filiation avec Voltaire et les satiristes était et continue d'être monnaie courante. Un critique pouvait d'ailleurs d'un même élan établir et rompre le lien : « *Un homme chez les microbes* évoque *Micromégas* : la ressemblance s'arrête là. Les contes philosophiques se suivent et ne se ressemblent pas. Et c'est fort bien ainsi. M. Maurice Renard est un créateur, non un

---

<sup>93</sup> Voir aussi Pourrat (1924) ou Clouard (1949 : 366).

fabricant de pastiches » (Gandon, 1928). Il est facile de voir que *L'homme élastique* pouvait à son tour être lu comme une variation sur *Micromégas* et sur *Un homme chez les microbes*, et rattaché à Wells.

Si Wells semblait un détour obligé, d'autres avaient choisi de regarder plus loin en arrière, jetant un œil du côté d'œuvres anciennes, convoquant, outre le Voltaire de *Micromégas* et de *Candide*, Swift et Sterne, que Spitz lui-même évoquait en entrevue avec Sylvain Roche<sup>94</sup>. On voit encore combien, dans l'esprit de Spitz, ses romans fantastiques ne sont pas aussi populaires ou « alimentaires » qu'il aimait bien le laisser entendre. Comme le signale Gouanvic, les romans fantastiques de Spitz s'inscrivent « dans le grand courant de la littérature satirique à la suite des Cyrano et des Voltaire » (1994 : 135).

En aucun cas, cependant, *L'homme élastique* n'est une parodie explicite de l'un ou l'autre de ces auteurs. S'il ne parodie pas précisément tel de ces textes, s'il ne pastiche pas spécifiquement un auteur donné, il laisse néanmoins une impression tout à fait fondée d'œuvre fortement parodique. S'agirait-il d'une parodie de genre, ou *L'homme élastique* est-il simplement un roman satirique ?

C'est en grande partie son humour qui fait hésiter quant au statut générique de *L'homme élastique* : « L'utilisation que fait l'auteur de la technologie et du discours de la science est résolument bouffonne », remarque Gouanvic, qui précise qu'il s'agit là d'« un décrochage net par rapport au discours de la SF courante » (1994 : 144). Ce décrochage

---

<sup>94</sup> Contrairement à Verne et à Wells, disait alors Spitz, j'ai « préféré, jusqu'à présent, employer la technique fantastique pour exprimer un tour d'esprit satirique. Si j'avais à revendiquer des maîtres, ce serait Swift et Sterne qu'il conviendrait peut-être plutôt de nommer... » (dans Roche, 1938). Swift et Voltaire sont des références fréquentes à cette époque : « Tout son récit emprunte à cette thèse une allure de satire à la Swift ou à la Voltaire » (M[artineau], 1932 : 35).

résulte de l'omniprésente dérision, qui prend paradoxalement davantage de place à mesure que les événements racontés s'assombrissent, à mesure que la critique du progrès apparaît, précisément parce que c'est sur l'ironie et l'humour que se fonde dialectiquement cette même critique. Sans le cynisme du narrateur, la critique sociale n'émergerait pas ; sans les nombreuses remarques acerbes, pas de satire qui soit perceptible.

Ce cynisme, pour fonctionner, doit être marqué textuellement<sup>95</sup>. Comment l'est-il ?

Par biais intertextuel, encore une fois : qualifier de *Lilliputiens* les soldats français (HÉ : 110, 114) c'est évoquer *Les voyages de Gulliver* et sa satire des rapports sociaux.

L'ironie fonctionne également beaucoup par une pratique intertextuelle déjà observée dans *L'agonie du globe*, à savoir l'introduction de (faux) documents textuels : des lettres aux journaux, des articles de presse, « un rapport lu à l'époque au dernier congrès pour la *Défense de la famille française* » (160), une encyclique papale (164), un petit « *speech* » du camarade Labrousse (167), représentant du Syndicat des instituteurs, les commentaires de la *Pravda* et l'allusion au Camarade Michel Strogoff qui préside les destinées de l'URSS (168-169), des extraits d'un texte de loi allemand (171-172), etc. À la charge du lecteur, bien sûr, de reconnaître ou non l'allusion à l'historien Ernest Labrousse, ou de lire Larousse sous Labrousse, de percevoir le clin d'œil à Jules Verne dans l'évocation de son héros Strogoff. Quoiqu'on pense de l'intention de l'auteur dans son rapport avec l'ironie, force est d'admettre que ces noms ne relèvent pas plus du hasard que la présence de Baudelaire et de sa géante. Fidèle à sa pratique de la citation fabriquée, Spitz

---

<sup>95</sup> Dans une perspective plus étroitement textualiste, certains critiques ont bien évidemment discuté de la validité de telles marques textuelles, rattachées plus souvent qu'autrement à l'intention de l'auteur. Le décodage, par le lecteur, ne peut du reste opérer que s'il y a encodage textuel, que cet encodage soit ou non le fait et l'intention de l'auteur du roman.

ne parodie pas tant tel genre donné (speech, lettre au journal, article de presse), telle encyclique ou tel extrait de loi, qu'une certaine conception standardisée de tous ces discours, chacun supportant une représentation idéologique, science, nation ou famille, toutes ces parodies étant au service d'une satire des mœurs de son époque. Chacun de ces rapports ou extraits de rapport, chacune de ces lettres en reproduit, jusqu'à la caricature, le vocabulaire, les tournures syntaxiques et certains tics, tantôt familiers : « *De quelle autorité peut jouir un père de famille haut comme un tire-bottes devant ses grands dépendeurs d'andouilles d'enfants ?* » (161, en italique dans le texte), tantôt pontifiants : « *Ému par les plaintes qui s'élèvent du troupeau dont il a la surveillance et la charge devant Dieu, le Pasteur des peuples tient à rappeler* » (164, en italique dans le texte), tantôt encore programmatiques : « *Quatre mètres ! camarades, quatre mètres pour labourer, quatre mètres pour forger, quatre mètres pour rire et chanter, mais quatre mètres aussi pour y loger une plus vaste culture !* » (169, en italique dans le texte). Roman parodique, donc, où les objets textuels parodiés sont davantage diffus et disséminés que concentrés en un seul et unique texte-source, toutes ces parodies étant du reste parfaitement perceptibles pour un lecteur français de 1938 : « Chacun d'eux [les romans fantastiques] est, à sa manière, un pamphlet sur la sottise humaine. Les *allusions à l'actualité politique*, qui sont pour beaucoup dans leur saveur, *travestissent à peine* le solide mépris de Spitz pour les agitations de ses semblables » (Derycke, 1939. C'est moi qui souligne).

C'est encore à cette charge explicite contre la société de son temps que se livre Spitz quand il énumère certains des changements permis par la *flohrisation*. Les exemples forgés par l'auteur sont caricaturalement contrastés dans le but de produire l'effet satirique voulu :

traitement curatif de la tuberculose *et* préservation prolongée des petits pois extra-fins, réduction des dépenses en carburant *et* allongement de la taille des jambes des femmes. Tout cela servant surtout à illustrer « la chute catastrophique du château de cartes des anciennes valeurs » (180), c'est-à-dire le déclin de la société française de 1938 et celui de l'Europe, plus largement. Car le décor est toujours la France, et même situées dans un avenir plus ou moins lointain, les histoires futures de Spitz ne sont jamais qu'un constat sur les temps présents. Ainsi Rachilde pouvait le féliciter pour *Les évadés de l'an 4000* :

C'est là un beau monument d'ironie et en présence [de] ce que nous sommes tous forcés d'avalier au sujet de *l'Espagne* il semble presque aussi un merveilleux traité de morale. Cela nous sort de la barbarie qui nous menace, de la bêtise de tous les gouvernements et de la lâcheté de tous les hommes déclarés plus ou moins humanitaires<sup>96</sup>.

Souvenons-nous des reproches adressés à *L'agonie du globe* : il s'agissait de « l'histoire de nos temps actuels plutôt que celle des temps futurs » (Albin Michel, 18 décembre 1931). La *flohrisation*, qui permet à chacun de choisir sa propre taille, pouvait certainement se lire comme l'émergence d'un individualisme tous azimuts, où chacun *se* choisit comme il choisit sa religion, son idéologie, ses valeurs à la carte. Les méfaits de la *flohrisation* vont condamner métaphoriquement ceux de l'individualisme et du libéralisme<sup>97</sup>. Flohr vend son procédé à la France en laissant entendre, pernicieusement, que son geste s'inscrit dans l'esprit républicain : « les meilleurs résultats sont obtenus en laissant à tous le maximum d'initiative, en laissant jouer pleinement la liberté, toute la liberté, cette liberté chérie pour laquelle sont morts nos pères » (177). Ce discours prononcé par Flohr devant des membres

<sup>96</sup> Lettre du 18 août 1936. L'allusion à l'Espagne renvoie à la guerre civile qui y sévissait alors.

<sup>97</sup> La même critique est explicitée dans *La guerre des mouches*, où est condamnée « une certaine liberté d'esprit et d'action » : « Chacun s'est mis à penser, à agir selon son bon plaisir » (GM, 2009 : 111).

du gouvernement calque lui-même leur langue de bois, ce dont n'est pas dupe le lecteur. Et pour que ce soit bien clair, le narrateur fait dire à son héros : « Les imbéciles, ricana-t-il, je les ai bien roulés... » (178).

Ce qu'il faut surtout retenir, c'est que *L'homme élastique* joue du renversement ironique des valeurs.

Récapitulons : 1° *L'homme élastique* ne parodie pas *L'homme invisible*, même si les titres et la réputation de Wells encouragent cette lecture. 2° *L'homme élastique* ne parodie pas spécifiquement Swift ou Voltaire ou un autre satiriste, bien qu'il s'inscrive nettement dans la filiation du conte philosophique. 3° *L'homme élastique* est une charge contre son temps, qui repose en partie sur une satire des mœurs et une parodie de certains types de discours politiques et idéologiques, à laquelle Spitz avait déjà habitué son lecteur.

#### 4.5.4.2 AUTRES ŒUVRES

Cette pratique du détournement parodique n'a pas de quoi étonner, les lectures précédentes (*Le vent du monde*, *Le voyage muet* et *L'agonie du globe*) l'avaient laissé entrevoir. On sait que Spitz a produit une importante anthologie fantaisiste, toujours inédite, *Les légendes des siècles*, pastiches des grands auteurs, toutes périodes confondues (NAF 28099 [7], 239 f.). On sait qu'il a explicitement parodié Valéry dans une nouvelle inédite, « La soirée avec M. Vuide<sup>98</sup> » (NAF 28099 [9], f. 36-49), et projeté de le parodier

---

<sup>98</sup> En voici l'incipit : « Je le rencontrais de ci, de là dans des milieux assez divers ; il paraissait n'y être intime avec personne et faire toujours figure d'intrus. À l'interlocuteur, il se révélait conciliant et sans caractère ». L'anecdote reprend celle de *La soirée avec M. Teste* : un narrateur rencontre un original, M. Vuide, livre quelques remarques sur ses habitudes puis lui rend visite. Vuide se lance dans des considérations sérieuses et comiques à la fois, s'écoute parler.

dans une autre, au titre dévié, « La soirée avec M. Bitte ». *Le vent du monde*, on l'a vu, est une parodie du roman qui se déclare telle, où l'auteur « met à nu devant le lecteur, sous forme de roman, les rouages qui président à la fabrication de toutes sortes de romans » (Crémieux, 1928), dans « une extraordinaire dérision de la littérature » (Morierval, 1929). *L'agonie du globe* parodie frénétiquement discours et textes de circonstances de toutes sortes, dans un style « d'une admirable bouffonnerie contenue, d'une ironie qui sera imperceptible à plusieurs, et qui fait décidément la qualité de ce roman. *L'Agonie du globe* est le plus parfait des pastiches du journalisme » (Brasillach, 1935. C'est moi qui souligne).

Autrement, la plupart des romans de Spitz, quand ils ne sont pas eux-mêmes globalement des parodies affichées, sont émaillés d'allusions intertextuelles littéraires, généralement moqueuses. Voyez tels titres de chapitres des *Évadés de l'an 4000* : « Sainte-Hélène, petite île<sup>99</sup> », « Vénus tout entière<sup>100</sup> », « Le sacrifice d'Iphigénie », « L'amphithéâtre Thucydide », qui voisinent comiquement avec des titres davantage science-fictionnels comme « Les rayons cosmiques » et « L'état d'alerte ». *La guerre des mouches* fonctionne aussi sur un thème caractéristique de la SF (l'invasion par des insectes mutants ou venus d'ailleurs), mais l'ironie y est tout aussi apparente que dans *L'homme élastique* : les mouches y inventent le masque à gaz, se tricotent de minuscules maillots de laine ou « sont vêtues d'un petit pagne, grossièrement taillé dans des pièces de crêpe de Chine » (2009 : 109). Critique explicite des nationalismes naissants, *La guerre des mouches* est « une arlequinade qui n'épargne aucune valeur traditionnelle : patrie, religion, famille,

---

<sup>99</sup> Célèbre citation tirée du cahier de l'élève Bonaparte, c'est aussi le titre d'un roman d'Albéric Cahuet (*Sainte-Hélène, petite île*, Fasquelle, 1932), où apparaît la figure de l'empereur, et d'un roman en traduction (Mark Aldanov, *Sainte-Hélène, petite île*, Paris, Povolozky, 1921).

<sup>100</sup> On aura reconnu un vers de la *Phèdre* de Jean Racine : « C'est Vénus tout entière à sa proie attachée ».

morale, affectivité. La seule valeur qui échappe à la mise à sac est [...] l'intelligence, cette intelligence qu'une mutation a conférée à la mouche » (Gouanvic, 1994 : 149-150). Comme le remarque une lectrice, le dernier « chapitre est véritablement la parodie du dernier chapitre de *Candide* » (Van Deyres, 2008 : 91). En effet, les derniers survivants de l'humanité y cultivent paisiblement la terre. Le Danemark, où ils se retrouvent, renvoie allusivement à *Hamlet*, et indique encore combien l'intertexte abonde chez Spitz. Altairac signale que « l'avertissement final du roman *Les Signaux du soleil* [...] sonne de manière wellsienne », mais que le « baiser final de film hollywoodien est là pour nous rappeler qu'il s'agissait d'une distraction, et de rien d'autre. [...] Car la dérision est bien un des grands mots-clés des “romans fantastiques” de Jacques Spitz » (2009 : 429).

## CONCLUSION

Mes lectures ont montré un écrivain en haine d'un certain roman, non seulement préoccupé de questions formelles et techniques (les écrivains dignes de ce nom le sont tous), mais toujours en train de se renouveler et de (tenter de) parfaire ses moyens.

Spitz représente le jeune écrivain parisien doté d'un capital socioculturel et d'une relative aisance matérielle, lesquels lui permettent une certaine latitude ; ses fonctions d'ingénieur des brevets lui laisseront du temps pour se consacrer à l'œuvre à laquelle il aspire. La poésie semble être pour lui l'enjeu initial, et bien qu'il ne publie pas de recueil ni, semble-t-il, de poèmes en revue, son journal en regorge et on sait qu'il avait pressenti et même élaboré différentes réunions de poèmes en prose ou de proses poétiques. Bien que la poésie occupe le sommet de sa hiérarchie personnelle des genres (son admiration pour Lautréamont, Rimbaud, Valéry, sa valorisation et sa pratique soutenue de l'écriture automatique), c'est par le roman qu'il va entrer en littérature et vers le roman qu'il se tournera, contre le roman bourgeois et réaliste, au moyen de ces romans ironiques et du procédé du roman dans le roman. On saisit mieux à quoi renvoient, dans le journal, ces images du magicien dévoilant son truc, du marionnettiste exhibant les ficelles de sa marionnette. On comprend pourquoi « le magicien est maussade » (Journal) : il n'arrive tout simplement pas à croire à la valeur du lapin qu'il tire de son chapeau. On comprend également l'importance énorme prise dans l'œuvre romanesque par le vocabulaire du spectacle et de la représentation (nulle part plus apparent que dans *Ceci est un drame*) :

l'institution est une scène où l'écrivain doit paraître (voyez les remarques sur le « m'as-tu-vuisme » de certains de ses contemporains), et Spitz ne se veut d'aucune chapelle, il n'adhère officiellement à aucun groupe. Tantôt l'institution est directement prise à partie, explicitement représentée et ridiculisée dans les romans mêmes, et les références à des écrivains sont nombreuses, même là où on ne les attend pas (rappelez-vous Baudelaire dans *L'homme élastique*). Si Spitz s'en prend au roman, c'est que celui-ci représente ce à partir de quoi ou en réaction à quoi il entend se définir et marquer sa place : le roman, genre fortement légitimé, l'autorité du roman. Ces attaques et ces refus mi-ludiques mi-sérieux constituent une forme de fascination et si on est d'abord surpris de la haine symbolique manifeste dans les attaques de Spitz contre le jeu de la reconnaissance, le succès ou la gloire, on est ensuite davantage étonné de leur récurrence, du retour périodique de ces règlements de compte avec tel auteur, tel groupe, tel genre. Il y a là un déni répété qui ne trompe pas sur la volonté de l'écrivain.

On ne saurait concevoir Spitz cherchant littéralement à inventer ce genre nouveau qui deviendra la SF française. Tout au plus pourrait-on dire qu'il l'a trouvé sur son chemin. Son ambivalence face à ce genre naissant, genre bien vite relayé hors champ, exclu de l'enseignement et de la Littérature, s'explique par le caractère de plus en plus populaire qu'il va prendre.

Spitz n'arrive pas à se défaire de son attitude méprisante, entre refus et adhésion. Tels qu'ils se donnent à lire à travers les procédés examinés plus haut (l'ironie, l'autoréflexivité, la contestation du personnage et le brassage des genres), ses refus indiquent une forme d'adhésion : les romans de Spitz ne nient pas pour détruire, pour se

détruire, mais pour passer, si je puis dire, à la puissance deux et devenir des romans au carré, comme l'étaient *Paludes* et *Les faux-monnayeurs*, par exemple. Voici vos codes, semble dire Spitz, que je maîtrise au point d'en jouer, de les retourner contre eux-mêmes. Toutes ces ruptures confirment et confortent la clôture de l'institution, elles représentent la pointe de son autonomisation en même temps que le désir de l'auteur de s'y inscrire. Ne l'oublions pas : Spitz publie chez Gallimard, une maison où l'expérimentation tient beaucoup de place, une maison jeune mais déjà installée, assez confortablement nichée dans l'espace éditoriale. La situation des héros de Spitz reproduit elle aussi ce rapport de l'écrivain à sa situation sociale : héros en retrait, aisé ou bien pourvu symboliquement, célibataire sans famille ni filiation, improductif, refusant de jouer le jeu des conventions établies, désireux de fonder d'autres conventions (le fantasme d'une humanité nouvelle tel qu'il apparaît dans *L'homme élastique* ou *L'agonie du globe* constituant en ce sens une manifestation extrême de ce désir). Ces hommes en porte-à-faux avec la société, qui en sont volontairement ou involontairement exclus, il faut y voir Spitz lui-même, aspirant à une reconnaissance qu'il ne cesse cependant de bafouer.

Nous voici mieux en mesure d'envisager la problématique initiale, celle du virage générique. À ce point de ma démarche, on me permettra un jeu. Soit deux citations dont j'omets à dessein les références :

Pendant la course folle, de bizarres choses emportées par le mouvement universel flottaient aux flancs du gouffre. Une baleine crevée frôla le navire. Son ventre d'argent, tourné vers la flamme, portait une inscription hébraïque : c'était la baleine de Jonas. Elle était poursuivie par un corps fuselé, dans lequel on reconnaissait le sous-marin de *Vingt mille lieux sous les mers*. Des coques roulaient sur la paroi du gyroscope : c'étaient les mâts de l'Armada de Médina Sidonia qui défilaient. Phosphorescent, passa le corps d'Hellé.

Mais le livre s'achève sur une évocation électro-cosmique.

La première n'est qu'un extrait, sorti de son contexte. Dans l'économie du récit, ce fragment se justifie et se comprend parfaitement ; il est lisible. Il est tiré de *La croisière indécise* (212-213). Loin de moi l'idée d'y voir une forme ou une autre de littérature populaire, je ne veux que suggérer qu'un tel récit littéraire inclut, à sa manière, des traits relevant du fantastique, s'y apparentant ou y renvoyant, telle cette allusion à Jules Verne, qui fonctionne, *mutatis mutandis*, comme les allusions à Baudelaire et Pascal dans *L'homme élastique*, par exemple. Insérés dans un environnement générique de SF, ces traits fonctionneraient tout autant, juste autrement dynamisés. Elle témoigne, de plus, que Spitz ne refusait pas les accointements avec cette proto-SF française.

La seconde citation, on l'aura compris, concerne elle aussi un des récits littéraires de Spitz. Il s'agit d'une remarque de Benjamin Crémieux (1928b) à propos du *Vent du monde*, et qui dit à sa façon sur quel territoire générique joue aussi ce récit d'où le fantastique n'est pas absolument exclu.

Qu'est-ce que j'entends ainsi prouver ? Rien, sinon une disposition. Je crois que cette disposition, cette thématique, cette écriture, le choix des images, ces traits qui voyagent de l'un à l'autre champ sont bel et bien de Spitz. Je ne dis pas que *La croisière indécise* ou *Le vent du monde* relèvent du fantastique ou de la SF, mais que ce qu'ils contiennent de surréalisme, de symbolisme, de fabulation et de fantaisie scientifique est loin d'être coupé de la SF, bien au contraire. Clément Pieyre parle même d'un « passage naturel du surréalisme de *La croisière indécise* (1926) à l'anticipation catastrophiste et

cynique » des romans fantastiques (2008 : 9). Sans affirmer que le parcours de Spitz ne me surprend pas, je dis qu'il est loin d'être aussi inattendu ou inusité que la tradition le laisse croire. Il n'y a pas de création générique *ex nihilo*, insistait Schaeffer. La filiation qui va du symbolisme au surréalisme, au fantastique et à la SF apparaît ici dans cet extrait d'un récit étroitement littéraire et dans le commentaire spontané d'un critique, Crémieux, qui ne cherchait pas à démontrer ni à cautionner quoi que ce soit.

Spitz a-t-il, oui ou non, délaissé un genre pour se tourner résolument et définitivement vers un autre ?

En un sens, oui. Si l'on envisage l'histoire de l'œuvre, son histoire éditoriale, celle de sa fortune et de ses réceptions successives, Jacques Spitz est bien celui dont j'ai pu dire qu'il était passé du roman littéraire à la SF. Difficile de le nier dans la mesure où Spitz lui-même a contribué à cette lecture de son œuvre, d'une part par ses regroupements et son étiquetage générique, d'autre part en considérant, soit dans des entrevues, soit dans son journal, que ses romans fantastiques étaient des amusettes. Toute construite qu'elle soit, cette lecture ne repose pas que sur du vent, elle n'est pas pure invention. *L'homme élastique* tient davantage du large territoire de la SF que du roman symboliste ou psychologique, quelque définition que l'on veuille bien proposer de ces différents sous-genres romanesques, encore qu'il soit justiciable, comme n'importe quel texte littéraire, de lectures attentives à ses multiples traits formels et génériques. Il existe néanmoins une coupure, plus ou moins franche, entre le Spitz première manière (1926-1933) et le Spitz seconde manière (1935-1956).

Mais en un sens, non, Spitz n'a pas effectué un virage générique, il en a effectué plusieurs, et il n'est pas non plus exact de dire que Spitz a délaissé la littérature au profit de la SF, ou a opté pour la SF au détriment de la littérature. Il existait dans la France de l'entre-deux-guerres une SF en émergence de plus ou moins grande valeur littéraire, comme il existait des romans littéraires pauvres et des romans littéraires soucieux des procédés dont ils usaient. On a vu quelques-unes des autres nuances qu'il fallait apporter. *Les dames de velours* vient après *L'agonie du globe*. Cela serait bien peu. En fait, la pratique générale du récit chez Spitz repose beaucoup sur l'exploration formelle et générique : abandon ou éclatement du personnage central, hybridité et phagocytage génériques, autoréflexivité et dénigrement de la littérature, parodie et jeu intertextuel. Cette pratique ne se limite pas aux seuls romans littéraires, puisque les romans fantastiques intègrent, à leur manière et dans les limites du possible éditorial, dans les limites des attentes institutionnelles, celles du lectorat, spécialisé ou pas, que Spitz percevait certainement, toute une série de façons de faire propres à la littérature dite de champ restreint ou littérature générale. Des romans comme *L'agonie du globe* ou *L'homme élastique* s'en prennent eux aussi au roman et à ses conventions, ils appartiennent à la littérature par leur travail formel.

Spitz n'en devient pas pour autant illisible ou irrecevable, ses récits sont loin d'être inclassables. Ils sont de leur temps, les premiers comme les autres flirtant avec le symbolisme et le surréalisme. À sa manière, *L'homme élastique* et *L'agonie du globe* participent du surréalisme et, à ce titre, ne représentent pas une coupure radicale dans son œuvre, malgré ce que Spitz lui-même en pensait. Même chose pour *La forêt des sept-pies* et

*L'œil du purgatoire*. Seulement, institutionnellement, ils n'ont pas été lus ou compris à l'intérieur du même paradigme, pour des motifs assez nets.

À partir de l'hypothèse très large d'un virage générique, je n'ai pas aspiré à autre chose qu'à un travail de généraliste. La situation l'exigeait, il me semble : un romancier partiellement méconnu, une œuvre génériquement schizoïde, un journal inédit, lui-même partie non négligeable d'un imposant fonds d'archives. J'ai eu la chance extraordinaire d'avoir entre les mains ce moment d'histoire et ce cas de figure : un écrivain du champ restreint s'aventurant dans les marges de ce qui allait bientôt devenir un genre à part entière, et dont il deviendrait un des représentants les mieux cotés. La chance d'observer l'histoire d'un genre en train de se faire. La petite histoire de la SF inscrite dans la grande histoire du roman, à une époque où le roman se transformait radicalement.

Une des questions qu'on pourra reconduire est de savoir pourquoi sa production initiale est demeurée plus ou moins lettre morte. *Le voyage muet* attend toujours ses lecteurs.

J'ai l'intuition que c'est de ce côté qu'il faut continuer les recherches, au carrefour des explorations formelles du surréalisme et du refus du roman mimétique, de même que dans le rapport des symbolistes *et* des surréalistes à ce qui allait devenir, quelque cinquante ans après eux, la science-fiction française.

**JOURNAL DE JACQUES SPITZ**

(1928-1938)

Craven A  
début de [19]28

Le dimanche vingt et un août [19]27<sup>101</sup>, à cinq heures du soir, nous nous demandâmes si le conscient n'était qu'une part de l'inconscient ou si l'inconscient n'était fait que de morceaux pulvérisés du conscient. Nous ne savions pas encore si ce problème méritait d'être traité gravement ou s'il ne convenait pas de revêtir pour juger de la chose le burlesque costume des fous de cour que portent seuls aujourd'hui les poètes.

Le grand attrait de la solitude est de faire croire à son génie le solitaire privé de points de comparaison.

La poudre du chemin sert-elle à faire le mortier ou n'est-elle que le mortier des maisons démolies ? Tout est là.

L'inconscient nous intéresse comme une Amérique non exploitée, alors que trop de gens se pressent sur la petite Europe du conscient.

Les classiques n'ont aucun mérite. Dès qu'une société eut posé ses règles les billes roulèrent au fond de la cuvette où elles occupèrent sans difficulté cette place que l'on considère comme la meilleure, ce milieu où se tient la vertu.

---

<sup>101</sup> Les huit premières pages du journal sont antérieures à 1928. Spitz les a récupérées. Voir mon introduction.

Les autres billes pour trouver leur place sont obligées de se rapprocher des bandes extrêmes. Mais puisque dès que cuvette il y a eu, et places de grands écrivains ont été offertes, elles furent prises aussitôt, parce que la tâche n'était pas difficile. Ils n'ont eu aucun mérite. Faites tourner la vision du monde, changez la civilisation, vous avez des places à prendre et votre nom sera répété aux petits enfants, et vos œuvres feront bâiller d'ennui les petits-enfants de vos petits-enfants.

Il faut que la place soit préparée, pour la prendre.

Encourageons ceux qui préparent les places. Le triste est que ce soit une œuvre collective.

[...]

L'erreur est grave qui veut qu'une œuvre ait un début, un milieu et une fin. Dieu ne l'a pas commise, qui met des fins partout ou nulle part, quant au milieu, en dehors de notre nombril, on connaît le mot sur le centre...

[...]

L'inconscient se produit dans la conscience, par des morceaux de conscient, mais le moyen pour lui de faire autrement ?

Peut-on être en dehors du conscient ? Encore une fois le *cogito*.

[...]

À cheval sur la branche, je scie la branche, je sais qu'elle va casser mais je veux me détacher de cet arbre. Ah scier ce qui nous rattache à la vision des autres. Des journalistes viennent toujours nous demander ce que nous avons de médiocre...

[...]

Accroître le conscient, c'est la tâche que se propose l'étude de l'inconscient, mais ce peut être seulement une récupération de matériaux. Il y avait sept villes sous les remparts de Troie.

Pour apprendre à écrire, on fait des bâtons. Les pages de pensées sont les pages de bâtons, du cerveau qui va penser.

Nous ne serons jamais que le même bloc de cire, et nous nous modelons ou la vie nous modèle en une suite de statues qui dans le temps varient plus ou moins. Mais c'est toujours la même matière. Avec le temps elle sèche, résiste au travail, et finit par donner le petit Tanagra dur qui sur notre tombeau mettra le souvenir de nous dans les mémoires, en attendant que lui aussi retourne à la poussière.

Domage que dans la matière vierge, les coups de pouce du début furent si maladroits et que les premières histoires que l'on nous ait contées fussent celles de loups qui montraient patte blanche...

[...]

*Conseils de Dieu*

Sois fier et plein d'orgueil, exige qu'on t'encense

Fais proclamer partout l'amour de ton essence

Et ne montre jamais la couleur de tes yeux

À tes adorateurs nés pour t'offrir leurs vœux.

Nous n'entendions jamais sans émotion le cri de l'âne, cette plainte bisyllabique où tant de douloureux désir se fait jour dans le passage de la première voyelle à la seconde, car nous la complétons avec notre âme humaine et songions aux efforts qui font de l'ami un amant. À d'autres moments, chaudement couvert de coussins, et soutenu par des rembourrages moelleux, notre esprit se plaisait à suivre les bruits familiers de l'industrie ménagère. Tantôt c'était la poésie du choc de la verge sur le tapis, qui nous surprenait, et nous regrettions l'envahissement des aspirateurs. Tantôt le han ! de la domestique ravissait par son naturel notre indolence de Dieu béat. Puis nous souhaitions dans une vie ultérieure d'être une fille de luxe, de nous éveiller un matin dans le silencieux hôtel d'un quartier riche des capitales, au milieu de lingerie parfumées par la tiède senteur de notre corps dur et lisse plongé dans la plume profonde, l'œil sur des gris et des roses d'une fadeur un peu vulgaire avec dans la pensée les perspectives d'une journée de bonheur, où nos fossettes

nous vaudraient des torrents de respectueux amour tandis que l'odeur délicate d'un chocolat de velours tordrait ses volutes odorantes parmi les plis de notre ciel de lit.

[...]

Il ne serait point mauvais de prendre tous les matins sa température littéraire en écrivant quelques lignes le plus inconsciemment possible et de leur ton conclure à ce qu'on doit écrire. Tel qui, ce jour, écrirait un psaume merveilleux, ahane pour mener à bien un conte libertin.

Dans notre civilisation chrétienne, le rut ne se laisse point assez voir.

[...]

Mon cerveau est une coquille vide, ouverte aux Bernard l'ermite de l'esprit. Entendez-vous leur marche à travers les cloisons ? Mon désir les appelle comme [mot illisible] en folie dans la forêt tropicale. Il faut courir avec une épée longue et fine à travers les mondes spirituels et chercher toutes les images rencontrées que l'on jette entre les pages en saluant d'un mouvement syntaxique gracieux le lecteur, sans oublier le coup brusque, sec grâce à quoi ils glissent la lame et l'émotion naît chez le spectateur.

Qu'est-il possible de faire avec les mots ? Qu'est-il impossible de faire avec les mots ? L'architecte étudie la résistance des matériaux ? Étudions la résistance des mots.

On fait beaucoup d'ouvrages d'art en béton de nos jours. Le béton se fait avec de la poudre de mots savamment malaxée, mais il faut en outre une armature qui serre la pensée, et un coffrage qui n'est qu'une certaine politesse de syntaxe. Je construis en béton désarmé. Voilà la vraie poésie ! Certains chantiers excitent plus l'esprit l'œuvre terminée. On a de ces faiblesses pour ses chantiers personnels alors que la vue de ceux d'autrui force à fuir. Posons quelques axiomes :

1° À l'état sain et de sang-froid, je n'ai absolument rien à dire. La machine isolée est comme moi.

2° Quand je la fais marcher, je ne sais pas ce qu'elle va dire. Est-ce une machine à faire les cigarettes<sup>102</sup>, à débiter la pensée, à écrire, ou une balance automatique oscillant sous le poids des sylphes et ne marquant finalement aucun chiffre ?

3° De ce que je n'ai rien à dire, à prouver, découle que je parle ou pense par images. On nomme cela être poète.

4° J'ai les mots. Certaines associations de mots. L'idée me dicte le sens de l'association, et l'association proprement dite se bâtit par le rythme. Résultat de la collaboration de l'idée et du rythme. En démontant le mécanisme : Une idée nette dans mon esprit, mais vague dans la traduction que je n'ai point encore faite, me place dans le domaine verbal où les mots que j'emploie sont épais, au milieu d'un certain nombre d'entre eux qui présentent des rapports plus ou moins lointains avec mon idée, et auxquels sont mêlés de récents mots sans aucun rapport avec l'idée et qui sont là simplement parce que restés imprimés dans la mémoire par l'usage que j'en ai fait ou entendu faire peu de temps

---

<sup>102</sup> C'est peut-être là un indice du sens à donner à l'intitulé « Craven A ».

avant, parce qu'ils sont associés aux mots près desquels je suis à la suite d'images très antérieures, ou de lectures, ou de toute autre circonstance.

Cela étant, je me penche pour matérialiser mon idée et ramène quelques mots qui ne sont pas forcément les plus indiqués pour traduire ma pensée, mais qui sont choisis parce qu'ils sont tout de suite là, parce qu'ils sont sous ma main. Ces mots sont accolés à d'autres mots et je lève une chaîne de matériaux dont le nombre de maillons est dû au rythme, pour la plupart du temps. Je joins mes embryons de chaînes conformément à la syntaxe et suivant des règles apprises, conventionnelles, dont je possède un jeu, à mon avis, trop restreint. À mesure que ma tâche avance, les portions soudées commencent à prendre un sens propre, qui éveille en moi une statue grossière à la ressemblance de l'idée primitive. Je taille alors cette image pour la rendre plus agréable, et ce faisant je dois m'écarter encore de l'idée qu'elle est censée figurer, car je ne peux songer à faire ressemblant, je cherche à faire une statue qui se tienne conformément aux lois matérielles de l'existence des statues. Ma statue a pris figure. Elle pourra éveiller chez autrui des pensées. Ces pensées seront encore autres que celles qui ont présidé à sa construction matérielle. De sorte que la communication d'esprit à esprit se fait avec une double traduction :

1° passage de l'idée primitive à la statue avec déformation obligatoire qui en résulte.

2° considération de la statue par le lecteur et passage à l'idée qu'elle évoque, avec seconde déformation obligatoire.

5° Ce qui précède est le mécanisme le plus élémentaire, comparable à l'explication du geste du maçon qui prend sa brique, la pose et la cimente. Il y a un architecte. Comment travaille cet architecte<sup>103</sup> ?

Veut-il expliquer quelque chose, démontrer, parler à la raison, faire ce que nous faisons en ce moment ? Non évidemment, les traités spéciaux sont en dehors de la littérature. L'architecte vise à produire un effet.

Quel effet ? Le sait-il d'avance ? Quelquefois oui, quelquefois non. Il vaut mieux le savoir. Il n'est pas impossible d'en produire de très puissants sans en avoir eu l'idée nette avant toute tâche.

Sachant l'effet que l'on veut produire, quels meilleurs moyens employer pour le produire ? C'est là qu'est toute la technique du métier, et même le génie.

L'effet en lui-même est multiple. Il est même difficile de dire qu'il existe indépendamment des matériaux qui le produisent. Cela empêche donc que l'on ait une idée bien précise par devant que de commencer à bâtir. L'effet peut être produit à toutes les échelles de la construction : par le mot, par la phrase, par le paragraphe, par le chapitre, par le livre entier. Ces effets à différentes échelles ne s'excluent pas les uns les autres, il est rare qu'ils soient tous réalisés. Il faut en outre pour faire un vrai chef-d'œuvre qu'il y ait entre eux tous, quand on en recherche plusieurs, une certaine correspondance, visant à produire une sorte d'effet des effets.

---

<sup>103</sup> L'idée de l'œuvre d'art comme architecture (cathédrale, monument, etc.) a été abondamment soulignée et développée. Elle est fréquemment discutée chez Paul Valéry, dans *Eupalinos ou l'Architecte*, dans *L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et dans son « Paradoxe sur l'architecte », entre autres essais. Zola ouvre ainsi une étude sur Balzac : « *La Comédie Humaine* est comme une tour de Babel que la main de l'architecte n'a pas eu et n'aurait jamais eu le temps de terminer » (1881 : 3). On a souvent comparé le roman proustien à une cathédrale suivant en cela les remarques de Proust lui-même.

Essayons de voir d'une façon plus précise comment se produit l'effet.

1° On le peut produire par le mot, vieux ou neuf en lui-même, par sa place dans la phrase, par la façon dont il occupe heureusement le vide de la construction, par sa sonorité. La sonorité du mot se superpose à son sens, comme le rythme à la syntaxe dans le corps de la phrase.

2° On peut le produire par les idées qui naissent des mots de la phrase souvent au delà du chapitre. Dans le chapitre, et au delà du chapitre, les idées évoquées s'agglomèrent en nombre, et créent une atmosphère. L'effet est produit par l'atmosphère à laquelle concourent en outre les autres éléments, comme le rythme et les mots. Cela devient excessivement complexe et délicat. Je maintiens néanmoins que l'atmosphère est à base d'idées. Ce que j'appellerais le ton serait plutôt à base de rythmes.

3° On peut le produire par le rythme. C'est la meilleure manière, la plus savante. Le rythme donne le ton, c'est-à-dire presque tout l'effet. Il y a des variétés étonnantes de rythmes. Les nuances d'effets qui peuvent être produits par des nuances de rythmes sont extraordinairement fines. Souvent on modifie sans s'en apercevoir le rythme et l'on fausse l'effet. Ces variations lentes du rythme sont très difficiles à redresser. Une fois vu l'effet à produire, il faut continuellement que l'esprit ait, si l'on peut dire, les yeux sur lui, en continuant à écrire. On peut mêler à l'usage d'un rythme déterminé, la production de l'effet par l'idée. Il faut alors se méfier de certaines dissonances, ou alors soigner l'effet produit par les dissonances entre le rythme et l'idée.

4° Le terme « dissonance » a besoin d'un exemple pour être défini. Si l'on part sur un ton soutenu, un ton lyrique, on peut l'émailler de remarques plates, ou à intentions

ironiques voilées, qui coupent les périodes et marquent une volonté d'effet bien déterminé. Il y a des dissonances de ce genre d'où l'on tire un effet, dans *Maldoror*<sup>104</sup>, beaucoup de modernes.

5° On peut produire l'effet en superposant le ton et l'atmosphère.

Du point de vue profit à tirer de ces remarques (s'il est possible de faire son bénéfice de réflexions de ce genre) il sera plus intéressant de s'étendre sur les moyens de créer l'effet par le rythme, car c'est là une question de métier, que sur les moyens de le créer par les idées, les idées n'étant pas matière à métier.

*Sur les rythmes :*

pair    impair.

répétition du rythme.

répétition des mots.

L'à la ligne.

Le verset sacré.

Les paragraphes.

Orphée<sup>105</sup> injurie les bêtes enchaînées aux accents de sa lyre. Vingt lignes<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> Personnage des *Chants de Maldoror* (1868), œuvre du comte de Lautréamont, pseudonyme d'Isidore Ducasse (1846-1870). Texte dont l'influence sur Spitz fut déterminante, à en juger par ses propres commentaires, sa poésie et le nombre d'allusions que renferme le journal. C'est d'ailleurs le plus souvent Maldoror lui-même que Spitz mentionne, comme s'il s'agissait d'un poète en bonne et due forme. Voir mon introduction.

<sup>105</sup> Héros de la mythologie grecque, musicien et poète abondamment célébré dans la littérature et les autres arts. Valéry lui a consacré un poème éponyme dans son *Album de vers anciens* (1926).

<sup>106</sup> Ici, dans le journal manuscrit, débute une pagination nouvelle de la main de Spitz. Tout ce qui précède était sans doute légèrement antérieur au début de 1928.

Ô plat sujet, pour moi Orphée. Si je chante c'est pour moi seul et point pour faire servir à des fins utilitaires les cordes de ma voix. Les injurier ? Vraiment, autant mettre une selle sur le dos du cheval, tirer sur les pis de la vache ou me pâmer devant la tête du lion. Ils me suivent et mon regard est à l'opposé de leurs figures. L'ennui de marcher en tête d'un troupeau, c'est de ressembler au berger. Faire des panthères, des agneaux me prouve combien ma musique est insipide. Le témoignage de mon ridicule et de ma médiocrité, voilà ce que représente ce cortège. Si le jaguar hurlait, si la corne du rhinocéros me pénétrait les lombes, un peu de doute en moi naîtrait sur la qualité de ma mélodie : je reprendrais espoir. Mais ce danger n'est hélas ! pas à craindre. Ô pauvre Orphée, si je pouvais faire rugir les bêtes ! Je me retourne, tout fond et devient miel. Triste voix que celle qui charme. Rouler des orages, écorcher des tympanes, tendre douloureusement des nerfs, cingler, fouailler, faire crier, voilà où sert la puissance. Ce poids lourd aux pattes dociles, au silence complaisant, tue l'espoir et jugule mon orgueil. Était-il besoin de tant de poils et de plumes pour une leçon d'humilité ? Être seul, pour être Dieu. Troupeau, troupeau de mes images bêtement satisfaites, je cherche en moi-même quelque part que je ne satisfasse point pour m'en torturer et crier. Mais rien n'échappe à la lassitude béate de l'harmonie. Ce soir, j'enculerai le canard.

[...]

La vulgarité du calembour est notre seul moyen de défense contre le prestige ridicule dont continue à jouir la poésie.

*Chanson*

Si j'avais eu le Régent,  
 le gros diamant du roi René,  
 ou l'émeraude de Néron,  
 ou la plus précieuse des pierres  
 dont Shahrazade a dit l'histoire,  
 si j'avais tous les trésors  
 du monde dans une bille  
 ce qu'il y a de plus pur  
 de plus élevé, de plus diaphane  
 le saint des Saints, le Dieu des Dieux  
 réduit au volume d'une  
 noisette  
 je la mettrais dans la merde,  
 pour être mieux.

*Moralité*

Ne croyez pas que ce soit  
 Par désir niais, scatologique  
 Mais simplement pour vous montrer  
 Que tout se vaut, tout est égal  
 et des échelles de vos valeurs  
 la fausse verticalité.

Dieu parle :

Que le papier tue-mouche ait été inventé pour détruire l'animal en qui j'avais placé  
 et ma force et mon droit, l'odeur de mes aisselles, et cet ambre si frais que distille ma queue

quand un doigt titillant de séraphin pâle m'a largement gratté au repli de mes couilles ; que vous ayez trouvé dans la capote anglaise la justification de ce latex ardent qui coule de mes arbres, et dont votre labeur a su trouver déjà cette mince barrière où s'emboîtent vos glands ; que l'âme aspire à moi comme la vierge au stupre, la plume à galoper et le poète au rythme, il n'y a rien là, fils d'Adam, qui vous doive étonner. Je fais des cabrioles sur mon éternité, et le plus fin du fin de mon ubiquité, consiste à me poursuivre à travers les espaces en sautant sur moi-même un peu à saute-mouton.

La souffrance écrite reste la plus comique chose du monde.

Quand on souffre, on gueule ou on se tait, mais à coup sûr on n'en fait pas de la littérature.

Justification d'un goût naturel pour le calembour.

Ayant constaté qu'à l'instar de Shakespeare<sup>107</sup> nous aimions les jeux de mots nous réfléchirons à ce sujet.

Il n'en faudrait point accuser une naturelle vulgarité, car nous sentons tout comme un autre le déplaisant de ce travers et si d'aventure, devant nous, quelqu'un se risque à ce genre de plaisanterie, nous voilà écrasé de dégoût. À nous seul, nous le pardonnons. Et pourquoi? Nous crûmes quelque temps y trouver comme un désir de mortification, par quoi nous nous punissions de n'aimer point assez la poésie, donnant ainsi à notre âme des coups

---

<sup>107</sup> Son Hamlet a fait l'objet d'un conte éponyme, dont la dactylographie est déposée à la BnF : NAF 28099 (11) « Hamlet, en forme de conte », 49 f. Plusieurs titres de Shakespeare font l'objet de brèves notes de lecture dans le journal, parmi lesquels *Hamlet*, bien entendu, mais également *Troïlus et Cressida*, *Timon d'Athènes* et *Le marchand de Venise*.

de discipline et pour la châtier et pour l'inciter à monter plus haut. Mais nous songions ensuite à la nature de l'image, et plus généralement toute opération de l'esprit. Toute opération de l'esprit se présente comme une association d'idées. La logique ordinaire impose à ses associations d'idées, à la manière des lois prosodiques, des règles auxquelles on doit satisfaire. Le propre de l'image poétique, qui reste association, est d'échapper à ces règles ordinaires, est d'associer hors des conventions raisonnables des idées. Les seules règles qui nous guident alors, au lieu d'être objectives, sont subjectives, c'est-à-dire qu'elles nous sont dictées par notre propre tempérament. Si celui-ci est assez fort, nos images s'imposent. Nous voilà chef d'école. Un public se présente pour les représentations de notre cinéma individuel. Associer des idées reste ainsi le fondement de l'activité poétique. Il nous paraît dès lors que le calembour se trouve être, comme autre chose, une forme de l'association des idées mais que cette association, sans obéir à la norme raisonnable, sans épouser les secrets désirs de notre tempérament de poète, se fait en quelque sorte pendant les vacances de ce dernier, à la manière de ces machines qui tournent encore à vide quand la courroie se détend tant elles sont bien huilées. Les mots dont jongle notre goût poétique, quand ce dernier est au repos, continuent à s'entrechoquer et ne s'associent plus que suivant les règles mécaniques et ridicules de la phonétique ordinaire, qui président au calembour et en expliquent la formation. Tout poète durant qu'il sommeille doit ainsi faire des calembours. L'expérience témoigne à la fois, du sommeil de notre activité poétique et de l'excellence des mécanismes qu'elle met en jeu.

Le calembour, de la poésie dévoilée. Un tableau où ne subsiste que le sujet.

[...]

L'illusion de l'aptitude naît d'un refus continuel aussi bien que de l'aptitude. Dans ce sens que M. Teste<sup>108</sup> vivait comme un inactif poinçonneur de tickets.

[...]

Le Sacre de l'encrier.

Pour plaire il faut flatter. Soyez humains : c'est la gloire. Ils aiment tant qu'on disserte de leurs petites cochonneries.

Ils disent : il était pareil à moi. Être pareil, c'est toute l'ambition de l'humain.

Dans le désert, il a marché et il se réjouissait de peiner en songeant qu'il laissait derrière lui la marque de ses pas. Ô Sylphe, le vent à peine eut soufflé, que le désert retrouva sa virginité. Serais-tu lourd comme cent bœufs, que ta trace serait tout autant fugitive.

Léchez, reléchez sur le métier votre ouvrage, vous finirez bien par dégueuler.

Il avait tant joué à jouer, qu'il joua.

S'ausculter le crâne, par l'écriture automatique.

Monte-t-on à volonté sur le cheval du lyrisme ?

Puis-je, puis-je quand il me plaît faire courir ma voix sur une courbe de sons, aussi simplement que mon trait pose sur le papier la volute au long de quoi glisse un désir inconscient de vertige ?

---

<sup>108</sup> Personnage de *La soirée avec Monsieur Teste* (1896) de Paul Valéry. Voir mon introduction.

[...]

Si je représente le sujet par un cercle.

Je dirais que dans le roman, l'auteur doit se placer dans le cercle, tandis que dans le conte, il doit considérer le cercle comme de l'extérieur. Le charme du conte naît de cette fausse position. Le ton devant l'indiquer. Un certain effort marqué dans le style vers l'archaïsme ou le naïf ou l'emphase, doit montrer que l'auteur joue la comédie, qu'il le sait. Dans le conte, nous sommes au spectacle. Dans le roman, dans la vie. Alors pas de sourire, ayez l'air d'être vrai.

*Génération.* Mot serpentiforme, cheville terne.

Chaque génération essaie d'inculquer à la suivante ses idées et de conserver au monde une grande constance. Heureusement la suivante reste dans une certaine mesure rebelle, ce dont se désole l'antécédente. Mais c'est grâce à cette révolte que le ton de l'air change un peu. Les jeunes gens sont louables de ce en quoi leurs pères les trouvent blâmables. Si l'on pouvait faire brusquement disparaître tout ce qui sur la terre compte plus de vingt ans, il ne serait plus nécessaire de chercher un paradis.

[...]

Tout l'acquis d'une civilisation et de soi n'a que la valeur d'un guide-âne. Si l'on s'avance dans la forêt vierge, là où l'on a passé il reste un chemin que les autres peuvent suivre. De la hardiesse, on est toujours suivi. Ne pas croire que :

a) il faille dans le calcul de l'écriture tenir compte du facteur autrui ; autrui est si malléable qu'on le peut définir comme une constante arbitraire.

b) il faille produire sur autrui un effet *a priori*, et même qu'il faille produire pour soi-même un effet déterminé. Le hasard est le meilleur des guides. Il faut trouver un motif pour aligner des mots. Jetez-les en l'air au besoin, vous avez un poème ; sinon *l'Énéide*<sup>109</sup>, à coup sûr un poème qui contiendra le même nombre de beautés (ainsi le montre la probabilité), il ne suffit que d'avoir la clé pour les découvrir. Les clés, ça se trouve TOUJOURS.

C'est cela. L'opinion, l'esprit, le goût de l'époque, la lignée des prédécesseurs, forgent une clé. L'erreur est de faire une serrure pour que cette clé puisse l'ouvrir. Il faut faire une serrure sans se soucier de la clé. Il y a mille serrures pour un homme. Les génies ont fait la serrure sans se soucier de la clé.

La littérature c'est ce qui graisse la serrure.

[...]

Une loupe d'horloger à l'œil, il semblait absorbé dans un travail délicat et pénible :  
« Je romps, me répondit-il, l'articulation de la minute avec celle qui la suit. » Alors j'ai

---

<sup>109</sup> Poème épique de Virgile (~70 - ~19) qui relate les pérégrinations d'Énée, contraint à l'exil après la chute de Troie. Cette épopée se voulait l'équivalent romain de *l'Iliade* d'Homère.

touché de mon doigt son front sans mémoire. Et j'ai sucé sur mon index le nectar de l'éternité.

[...]

Écrire n'a de raison d'être que si c'est pour remonter le courant de son époque, remonter dans le sens de dominer, ou du moins réagir contre lui.

Écrire, ce doit être un mouvement de révolte.

Si l'on pense pour penser comme tout le monde, ce n'est plus la peine de penser. La plupart l'ont inconsciemment compris. Le : je pense à rien.

La plume et le papier se coalisent pour interdire le vagabondage de l'esprit.

[...]

La poésie naît de la vertu de l'à la ligne. Un texte poétique où l'on n'aille pas à la ligne ? La plus libre poésie ne l'a point essayé.

À la ligne, c'est une coupure, une vacance. Un trou dans la pensée. La poésie se fait comme une dentelle dans les idées, si la dentelle s'obtient en trouant le tissu. On sculpte avec de l'ombre. Enlever, c'est créer. Quand Dieu créa le monde, qu'enleva-t-il ? Il enleva l'explication. C'est alors que naquit le mystère, la poésie, l'ardeur à la recherche, le sens de l'effort, la raison d'être. La création n'a vécu que du jour où l'explication du monde a disparu. Comment a-t-il supprimé l'explication ? En se retirant. Le monde est une ancienne demeure de Dieu, une coque vide, la peau du serpent qui a mué, un coquillage oublié sur

une grève infinie. Et les parois chantent le désespoir d'être abandonnées, le désir de Dieu. C'est un peu de la chaleur divine que pour quelque temps nous trouvons encore. Nous autres hommes, nous sommes les Bernard l'ermite du monde.

[...]

Pourquoi comprendre ? La raison c'est un mètre. Bien des choses échappent à la longueur du mètre. Un petit enfant avait un mètre. Il mesura le bout de son nez, l'évalua en nombre, et s'en sentit comblé de joie. Il mesura la distance qui le séparait du seuil de sa maison. Il en conçut un grand orgueil. Mais quand il voulut mesurer l'eau qui coulait, l'eau s'enfuit ; il la poursuivit, le mètre à la main. Toute sa vie il courut derrière l'eau. Le sage dit : « L'eau qui coule, on la boit. »

Poser des règles, c'est la méthode. Ces règles posées, voir entre l'infinité des rapports possibles, ceux qui satisfont aux règles, c'est la science née de la méthode. Ces rapports sont-ils plus vrais ? Ils satisfont aux règles, simplement.

Les rapports qui n'entrent pas tout d'abord dans les règles, avec assez de travail y passent toujours.

Pas de règles, il n'y a rien. Dans ce sens, la poésie naît des contraintes. Les contraintes. S'imposer des contraintes. Depuis le tabou originel on s'impose des contraintes. L'homme est un singe qui tel jour s'imposa la contrainte de faire chaque jour trois pas sur ses pattes de derrière.

[...]

Un poète c'est mille cloches au repos. Une idée dépasse, comme un aérolithe, l'une se met à vibrer, l'autre suit, dix s'éveillent, le grondement enfle, tout se met en branle, les mille cloches battent à la volée. Ah ! le magnifique carillon !

J'aime entendre la musique comme on va au bordel, seul et grave.

Trop compris que la loi du monde oblige à montrer un visage souriant. Je ne trouve ma gravité que dans la solitude.

Nous autres, Occidentaux, n'avons pas de chance avec notre Dieu à double face qui fut d'abord terrible et jaloux et sombra ensuite dans un humanitarisme pleurnichard, doucereux et grave. Il me plairait qu'un Dieu eût ce sourire figé du Bouddah<sup>110</sup>. La vie est-elle donc une chose si grave ? Nous autres hommes n'avons déjà que trop tendance à la prendre au sérieux. La meilleure leçon que peut donner un Dieu est le sourire.

L'indignation est une preuve de médiocrité. De même qu'à une certaine hauteur morale, tous les actes deviennent égaux (voir la doctrine des mystiques châtiés par l'Église) ; qu'à une certaine puissance intellectuelle, ne se trouve plus de différence entre le sauvage et le plus fin des humains ; avec la plénitude de l'esprit, on ne peut ni s'indigner, ni châtier : le monde est un beau lac égal. Le sourire de Bouddah.

---

<sup>110</sup> Ou Bouddha (v. ~536 - v. ~480), surnom donné à Siddharta Gautama, fils de souverain et philosophe dont les doctrines furent transformées en préceptes religieux connus sous le nom de bouddhisme. Le Bouddha apparaît dans *Le vent du monde*.

Qu'eût été la face de la terre si nous avions échangé nos Dieux avec ceux de l'Orient ? Un occident bouddhique ; un orient chrétien.

[...]

Décrivons ce que nous n'avons pas vu.

Écrivons ce que nous n'avons pas senti.

La plume doit être exploratrice et non pas historienne.

Les mots se pressent à ma porte. Si je l'ouvre, ce sont toujours les mêmes qui sortent les premiers.

Les choses n'ont que l'importance qu'on leur donne. Pour moi, les mots et la littérature n'en ont aucune. Il ne faudrait pas qu'en écrivant, je me modèle à mon insu. Telle pensée que j'écrirai en badinant, parce qu'elle habite ensuite plus ou moins sourdement ma mémoire, me guide à mon insu dans ma façon de penser. *Je ne me satisfais que de mes contradictions, signe de ma virginité spirituelle.* Vivre en accord avec ses pensées, c'est la décadence, le durcissement, la marque qui s'imprime dans la molle argile du début, c'est planter des barrières. Dehors, hors du monde, de la vie, des pensées, de sa propre pensée surtout. Le guide, le seul guide de mon voyage sur la terre : le désir. Mon doux désir instantané, viens que je chante tes louanges. Je pose sur mon visage mon masque de comédie, celui du lyrique. Je noue mes sandales élevées : Désir. Désir pointé de façon si aiguë sur des voyelles pointues, qui s'insinue mince et clandestin dans les replis

lâches de ma vacance, j'aime ton froid de scalpel qui fait décharger en frissons de grenouilles, par des actes irréfléchis, les énergies dormant parmi mes muscles détendus. Désir, mince moteur, obscur catalyseur et flexible bâton de chef à l'orchestre, bats les temps, déclenche mes actions, lance le lourd vilebrequin du corps que je t'abandonne.

[...]

Impossible de démarrer sans le tremplin d'un sujet. C'est extraordinaire. Qu'aurions-nous dit aux hommes, si nul encore n'avait parlé ? Un roman c'est une suite de petits sujets qui vous excitent.

[...]

### *Évangile*

Lorsqu'il eut atteint l'âge de raison, son père lui demanda ce qu'il comptait faire dans la vie. Il répondit : Être Dieu. Son père était Joseph, le charpentier bien connu.

Mais je voudrais être un Dieu, reconnu, tout fait, déjà en place.

Je voudrais faire naître la poésie à volonté, comme on se branle.

[...]

J'aime la plume neuve, si fine, gantée de noir (dix-huit boutons), la taille cambrée dans l'acier, et dont les pointes ont une courbe si racée. Sa fente en dents de scie rappelle l'ouverture des ceintures chastes. Sa concavité qui recueille par capillarité l'encre. Sa convexité où paraissent dans le métal brillant les rayures qu'y laissa l'outil chargé de la faire naître.

[...]

Pourquoi les femmes vont-elles à Don Juan<sup>111</sup> ? Pour la raison qui les mène chez le confesseur. L'homme à femmes a les manières, l'habileté, le tact du professionnel. À la millièrne, il commence au point où il est resté avec la 999<sup>ème</sup>. Toute son expérience est immédiatement acquise à cela<sup>112</sup>.

[...]

Proust<sup>113</sup> est de ceux qui justifient : le génie n'est qu'une longue patience et mon peu de goût pour lui, s'explique par mon horreur de ce genre de génie.

---

<sup>111</sup> Un des grands mythes modernes depuis son apparition en 1630 sous la plume de Tirso de Molina. De « délinquant condamné par le XVII<sup>e</sup> siècle », il est devenu un « amant fascinateur, rebelle glorifié par le romantisme », puis un « mystificateur tourné en dérision par notre temps » (Rousset, 1978 : 17). Sur sa place dans le journal de Spitz, voir mon introduction.

<sup>112</sup> Une entrée biffée, que je conserve néanmoins. Une allusion similaire se retrouve dans *L'œil du purgatoire* de même que dans une entrée ultérieure du journal.

<sup>113</sup> Cette entrée avait été encadrée puis biffée. *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) a mis du temps à devenir le chef-d'œuvre que l'on sait. Jusqu'à la fin des années 1940, la critique était partagée, plusieurs jugeant l'œuvre plutôt défavorablement. Spitz est de ce nombre. Son jugement est assez négatif. Il revient pourtant à quelques reprises sur Proust, comme on le verra.

La discipline des idées faisant la force des civilisations, il importe de fusiller les poètes.

[...]

Ce qui dans les ouvrages philosophiques me séduit n'est pas le fond, les idées que je sais fragiles, mais la démarche d'un esprit qui brasse et assemble des données. Le travail que l'on voit, que l'on sent, derrière les matériaux qui le révèlent. En ce sens Freud est un grand esprit, quel que puisse être l'intérêt ou l'efficacité des conclusions auxquelles il aboutit<sup>114</sup>.

[...]

Deux pensées qui fleurissent en mon réveil.

La fréquentation des hommes de lettres est plus reposante encore que celle des femmes. Avec celles-ci, il faut encore choisir et nuancer le compliment qu'on leur adresse tandis qu'avec les autres, on peut y aller à coups de massue avec l'indifférence d'une mécanique, à tous les coups l'on gagne.

L'amour est un troc. Échange de la jeunesse contre l'expérience. Ça m'avait fait bien rire quand j'avais vingt ans, où je disais jeunesse avec jeunesse. Aujourd'hui, j'estime,

---

<sup>114</sup> La dernière phrase de l'entrée est encadrée par Spitz, dont le journal signale à quelques reprises sa lecture de Freud, dont *Ma vie et la psychanalyse*.

en tout cas, que celui qui échange son expérience contre la jeunesse est plus heureux que lorsqu'il proposait la jeunesse.

Celui qui donne la jeunesse a l'impression de faire aussi le bon marché, peut-être. Il donne une chose qui ne lui coûte point, qu'il croit inépuisable, et il acquiert le fruit pénible des ans. L'autre donne une chose qui ne lui coûte point, son expérience, elle ne s'épuise point à être partagée, et il acquiert en échange le spectacle de cette merveille impossible à retrouver : la jeunesse.

[...]

Une des choses qui m'attristent le plus est de voir combien on a mal compris l'éducation qu'il eût fallu me donner. Certes, j'aurais pu avoir plus de guigne et Aristote<sup>115</sup> comme précepteur. Mais si le diable m'avait pris dès l'enfance, quel génie délicieux ne fussé-je pas devenu !

[...]

### *Ode au vide*

Vide. Vois le vide.

Intelligence suprême.

Goguenard gobeur d'huîtres.

Les moules, cet été, prennent un mois de vacances,

---

<sup>115</sup> On sait qu'Aristote fut le précepteur du jeune Alexandre.

nous irons baiser sur sa crête de bronze  
 le coq du clocher.  
 Majestueusement dans sa traîne éployée  
 passe Madame de France et son petit bonnet.  
 En vérité le creux que sonne ce monde  
 est plus stupéfiant qu'effrayant.

L'homme est un animal souffrant d'une hypertrophie du cerveau. Je pensais aussi, que si l'on a reconnu que le monde naît du contact objet, sujet, on n'attribue point assez d'importance au spectateur quand on traite du spectacle, au suiveur quand on songe au créateur. Laissez couler les siècles et si la foule passe toujours en nombre aussi dense, par la porte ouverte, Rimbaud<sup>116</sup> deviendra méprisable comme Raphaël<sup>117</sup>. Il faut ouvrir des portes, il faut que d'autres y passent, sans quoi nul ne voit que la porte est ouverte, mais il ne faut pas que toute l'humanité y entre, ça deviendrait une voie publique, et les rouleaux à vapeur des universités en dament tout le génie.

[...]

L'homme souffre d'une chose inachevée. Et vraiment, en créant ce monde, Dieu a dû mourir en route.

---

<sup>116</sup> Sur Arthur Rimbaud, voir mon introduction.

<sup>117</sup> Raffaello Sanzio dit Raphaël (1483-1520), peintre italien.

Il fut assez grand, pour faire un trou dans l'horizon, point pour effacer le paysage dans lequel il avait vécu. Nous fûmes assez petits pour ne pas prendre seulement le trou et conservâmes avec le même soin pieux le paysage. Mais je vous demande un peu, pourquoi traînons-nous ces sornettes de la Bible ?

[...]

La seule façon qu'on ait trouvée de montrer ses biceps, est de soulever des haltères. Vraiment quelle psychologie de lutteur forain. Cette absence de finesse dans le monde m'écœure. Ne puis-je exhiber mon anatomie par des méthodes plus subtiles ? Voyez, Madame, comme il se gonfle... Perfide, lubrique, vous m'avez mal compris.

[...]

Docile à recevoir son bain d'encre, ma plume me donne, aussi souvent répétée qu'un clin d'œil, une belle leçon d'indifférence.

[...]

Aux yeux de Dieu, tout devient hypocrite, car haut placé, on voit que nul ne marche droit. Ils sont sincères dans leur hypocrisie. Sincères, en valeur relative à eux-mêmes, car ils ne savent pas, ou ne veulent pas savoir. Hypocrites, en valeur absolue, car ils se trompent.

Cet homme, sa conduite est sincère intérieurement. Je le frappe d'intelligence, il comprend qu'il est faux, il ne change rien à sa manière d'être et d'agir, le voilà hypocrite. De l'extérieur nul ne s'en doute. L'hypocrisie est une question qui se résout en vase clos.

L'hypocrite ne jouit donc d'aucun intérêt pour l'extérieur. Peu importe qu'il soit sincère ou hypocrite.

Être sincère, c'est aller à la limite de ses moyens.

Hypocrite, c'est rester en deçà. Cacher son jeu, bluffer, le langage populaire. Garder entre ce qu'on joue et le fond, une marge où se réfugie une souriante intelligence qui juge.

Les hypocrites sont les classiques. Les romantiques sont sincères.

La sincérité des surréalistes les rend furieux contre l'hypocrisie du monde.

Jetons des bombes de vérité. Je te congratulate, je m'en fiche au fond. Ta mère est morte, cela m'est bien égal. Ta femme accouche, que me fait ce nouveau lardon ? Tu es en bonne santé ; tu pourrais claquer, ça ne changerait rien au goût de ma cigarette. Ta femme est jolie : j'aimerais mieux la baiser que lui présenter mes hommages. Ton génie, je n'y crois pas. Tu es bon ; félicite-t-on une goutte de sueur d'être imperceptiblement moins chargée en sel que ses voisines ? Tu es intelligent ; en quoi cela me touche-t-il ? Tu me donnes cent louis ; il va falloir que j'aie de la gratitude.

La sincérité idéale ne va qu'à l'homme seul dans le désert en face de lui-même, et qui ose se regarder tout nu.

À deux, les valeurs sont faussées, les réactions mutuelles influencent le facteur soi, l'hypocrisie commence.

Une civilisation : un essaim d'hypocrisies.

Hallucination = hypocrisie comme tout ce qui est faux.

Le héros (seul)

On entre. Soyons hypocrite.

*Chanson*

Enfants de mes mensonges, à ma mâchoire !

Liez au lys vigoureux ce Sébastien<sup>118</sup> à la taille de guêpe.

Les cornes du levant, nouées,

Que la voyelle fonde au fond du cervelet !

[...]

Vouloir incarner pour un être, le genre, c'est l'aimer. Désir métaphysique évidemment. Aspiration au général. On trouve en soi le symbole du genre et, comme tel, on veut être pris. Je vous aime, Madame, dans ce que vous représentez d'universel. (Elle s'en fout bien.) Aimer, c'est exagérer la différence entre une femme et toutes les autres, pour un Bernard Shaw<sup>119</sup> terre à terre. Qui voit de l'extérieur. De l'intérieur, la même proportion. Aimer, c'est mettre toutes les femmes en une seule.

<sup>118</sup> Saint Sébastien (III<sup>e</sup> siècle), martyr romain.

<sup>119</sup> George Bernard Shaw (1856-1950), écrivain irlandais, prix Nobel de littérature en 1925. Spitz cite peut-être de mémoire : « Aimer, c'est surestimer la différence qui existe entre une femme et une autre » (« *Love is a gross exaggeration of the difference between one person and everybody else* »). Je n'ai pas retrouvé l'origine de ce mot d'esprit, peut-être attribué erronément à Shaw, ou par personne interposée, comme c'est le cas avec la fameuse marquise valéryenne.

[...]

À trente ans, il n'avait acquis qu'une certitude, celle de sa paresse.

[...]

Donner rendez-vous à l'inspiration, à des heures fixes.

L'inspiration, on le sait, est l'état dans lequel on a l'illusion d'avoir quelque chose à dire, cette chose vous procurant un certain plaisir qu'entretient et prolonge l'état qui lui donne naissance : une sorte d'auto-combustion.

[...]

Mon existence corporelle tient en trois ou quatre lieux. Et ma pensée ne s'assoit jamais que sur deux fauteuils : mon cerveau et l'idée de la femme qu'en ce moment j'aime. Il est étonnant de voir comment l'aptitude à l'amour se conserve en dépit des ans et de l'oubli. De même, la nage...

[...]

Ce qu'a fait l'homme de mieux depuis qu'il vit sur cette terre, c'est incontestablement l'amour, puisqu'à lui je dois d'être.

N'êtes-vous point lassé d'être ? Le non-être est toujours à ma porte. Et tant que le fauteuil sera confortable, la salle chauffée, je passerai sur la qualité du spectacle...

[...]

C'est une bien jolie idée de Dieu, de nous avoir ornés d'un cerveau et d'une queue. Entre ces deux pôles qui jalonnent les bouts de la piste, on jouit encore d'un beau champ pour s'ébattre. Vous n'auriez pu avoir qu'un point fixe et tournent bêtement comme des chevaux de bois, les planètes. Pour cela, il serait aussi sot de ne faire que l'amour, ou de la philosophie. En passant de la femme à l'image, de délectables points de vue s'offrent aux portières de la voiture.

[...]

Il serait désolant que j'en fusse déjà parvenu à ce point de sénilité où l'on ne peut plus vivre qu'avec sa propre pensée.

[...]

À certains moments, je ne trouve plus qu'un vide complet dans le cours de mon esprit.

[...]

L'adjectif en tête d'une phrase m'excite comme un jeu, c'est comme un élan, qui ne sait dans quelle direction il va retomber. Tandis que mot, verbe, et conjonction surtout, sont si nettement circonscrits...

La ligne brisée est le plus court chemin de cette vie à la poésie.

Les autres me rendent triste, papa, en me forçant à tricher.

[...]

Un homme, riche, heureux, n'avait rien à faire, rien à dire. On lui donne une plume et de l'encre. Il n'avait pas couvert une demi-main de papier, qu'il se tua (ce qui ne l'avança pas d'ailleurs, mais pourquoi avancer ? il s'agit là d'un désir bien bourgeois).

[...]

Pourquoi dans les images qui s'offrent, choisir celle-ci plutôt que telle autre ?

Pourquoi les appels d'une voix plutôt que d'une autre ?

Je suis le berger qui éparpille son troupeau. La lande est vaste et mes moutons ne se voient plus. Un berger sans troupeau, voilà mon ambition. J'échappe à ma signification.

[...]

Ici, je m'interroge.

Rien ne répond. Faire tenir son génie sur la pointe, et voilà la solution : c'est une statue. Les hommes le reconnaissent et viennent admirer la verticale. Tant qu'il se balance et se cherche, c'est un œuf comme tous ceux du panier. Le voilà debout. Miracle. On lui porte des fleurs, et de l'encens.

Faire une œuvre entière sur le mode lyrique. C'est ce que j'ai tenté pour *La mise en plis*<sup>120</sup>. La relire de ce point de vue et couper ce qui ne vibre pas, les nœuds du discours.

[...]

#### Réflexions et Résolutions

Programme : Se bien tâter pour reconnaître sa poésie.

Se livrer à des tâches précises pour s'entraîner et apprendre.

Après x années, faire entrer sa poésie dans son métier.

Se sommer.

Où est ma poésie ? Je la cherche.

Tâches : écrire un roman feuilleton quand j'aurai poussé la forme du quadrigé, et

---

<sup>120</sup> Voir la bibliographie. C'est à l'été 1928 que Spitz édite, à compte d'auteur, ce récit d'inspiration surréaliste, soit un peu moins de trois mois avant la parution du *Vent du monde*.

faire un conte de « L'atmosphère incestueuse<sup>121</sup> », un conte qui ne serait pas du tout un conte par la forme, mais une esquisse de petit roman. Le conte raconte, le roman vit l'action.

Une œuvre très juste de ton, ne se réalise qu'à condition que l'intelligence domine entièrement le sujet, ou que l'on ait un don pour telle forme de ton. Beaucoup ne trouvent le ton juste que parce qu'ils s'abandonnent entièrement à leurs dons et que ceux-ci sont limités à telles formes : Giraudoux, par exemple. Mais, travailler en dehors de ses dons, de sa poésie et trouver le ton juste, faire proprement œuvre d'artisan, voilà qui est difficile et nécessite une grande intelligence et une très grande volonté sur soi-même. Les œuvres de Gide<sup>122</sup> sont très justes de ton. Elles sont souvent ennuyeuses. La grande œuvre ne se fait sans doute qu'en s'abandonnant complètement à ses dons, et à condition qu'ils soient grands. Je ne crois pas que si l'intelligence du sujet domine, l'œuvre soit très grande : c'est le défaut des *Faux-Monnayeurs*<sup>123</sup>. Proust n'a [mot illisible] cherché de tons.

La variété des tons est infinie.

---

<sup>121</sup> « Le Quadriges » est un conte ou un récit dont il y a quelques mentions dans le journal. Spitz le qualifie de « roman très psychologique, très dépouillé, très sec » (NAF 20, Écrits divers, f. 65, daté du 20 août 1927). Quant à « L'atmosphère incestueuse », je n'ai pas trouvé d'information sur ce projet de conte, du moins pas sous ce titre.

<sup>122</sup> André Gide (1869-1951), écrivain français. Voir mon introduction.

<sup>123</sup> Roman d'André Gide, de 1925, le seul de ses récits qu'il ait d'ailleurs lui-même qualifié de *roman*, cette œuvre est d'une composition extrêmement travaillée, l'auteur y multiplie les techniques et les points de vue narratifs, ne se gênant pas pour commenter les événements et les choix mêmes du romancier.

Il y a le ton du style, qui emporte généralement la justesse de l'ensemble : Giraudoux, Chateaubriand<sup>124</sup>, Lautréamont. L'Aragon<sup>125</sup> du *Paysan*. Il y a le ton du sujet, qui est beaucoup plus difficile à réaliser. Flaubert<sup>126</sup> y arrivait. *Adolphe*<sup>127</sup>.

Une œuvre peut être juste par le ton du style, et fautive par le ton du sujet, mais généralement le ton du style emporte tout. Barrès<sup>128</sup> en est un exemple.

Les œuvres à « ton de style » sont les œuvres des romantiques ; le public ne les aime pas.

Ce que j'ai fait avec *Ictère*<sup>129</sup>, n'a ni la justesse du ton par le style, ni la justesse du ton par le sujet. C'est une mosaïque, d'où cet aspect panoramique.

Arriver au ton juste – toute la question est là – à son ton. Un écrivain ne s'est réalisé que lorsqu'il a trouvé son ton. C'est de cela aussi dont j'ai peur, je ne voudrais pas m'enfermer dans un ton. Je voudrais pouvoir jouer de tous. C'est ce que j'ai essayé avec *Ictère*. Mais je ne domine pas assez dans chaque chapitre le sujet, pour m'imposer le ton déterminé du chapitre. Chaque chapitre aurait pu être d'un ton différent à condition qu'il fut juste et nettement différent de celui des autres chapitres, pour que la volonté de jouer sur des airs divers soit visible et donne la sensation de maîtrise, au lieu de ne donner que celle d'un talent encore incomplètement maître de ses moyens.

---

<sup>124</sup> François René de Chateaubriand (1768-1848), homme politique et écrivain français, marqué à la fois par Rousseau et par le christianisme. Son intérêt pour le moi et son analyse des passions en ont fait une figure centrale du romantisme.

<sup>125</sup> Louis Aragon (1897-1982), écrivain français. Membre de la première heure, avec Breton et Soupault, du mouvement surréaliste. Voir mon introduction.

<sup>126</sup> Gustave Flaubert (1821-1880), écrivain français. Son œuvre, ses romans en particulier, sous des dehors réalistes, mettent en cause les procédés habituels d'un certain réalisme psychologique, par l'usage du style indirect libre, une apparente neutralité et la distance ironique de la narration.

<sup>127</sup> Roman de Benjamin Constant (1767-1830).

<sup>128</sup> Maurice Barrès (1862-1923), homme politique et écrivain français. Voir mon introduction.

<sup>129</sup> *Héros du Vent du monde*. *Ictère* était également le titre initial ou titre de travail du même roman.

Ce que j'ai fait de plus juste comme ton, c'est *La mise en plis*.

S'attacher : à voir ce qui fait le ton d'une œuvre.

à essayer des tons différents pour trouver celui pour lequel on est doué, ou simplement se laisser aller et voir celui qui passe la tête ; je crois que le lyrico-philosophique doit être le mien.

Comme métier : s'attacher à la perfection euphonique du style ; à l'aisance dans les articulations conjonctives.

respecter la flamme qui emporte tout, et arriver à couler du premier jet dans une forme irréprochable.

enrichir le vocabulaire, par des mots : c'est naïf et idiot mais nécessaire.

Faire de l'entraînement poétique verbal aussi.

[...]

Quand la pensée est à l'enchaînement des idées, il n'y a pas moyen d'arriver à la poésie.

Il n'est pas sûr qu'il soit recommandable de méditer sur ses propres œuvres.  
Respectons le donné.

[...]

À ne vouloir donner que la pensée achevée, on perd, il faut courir et tenter d'attraper l'ombre de la pensée. C'est dans l'ombre que se font l'amour, et la poésie. L'ombre naît de l'excès de lumière.

Être moyen, voilà ma honte, ma déchéance et mon horreur.

[...]

Que le livre se fasse sans que l'on s'en doute ; et quand le lecteur arrive à la fin, qu'il se dise : « Quoi ? fini ? », reste saisi, et reconnaisse aussitôt que le livre en effet s'est fini à son insu.

[...]

Le désir trouble l'amour. L'amour trouble le désir. Le désir explique l'amour. Et l'amour n'explique rien.

[...]

Un pas. Revenez. Le pas ne se place plus dans sa trace. Le sol alors est piétiné. On ne sait plus. Mais le lecteur est satisfait d'un petit espace aplani où il pose son esprit lourd comme un derrière.

[...]

Enfoncez-vous davantage dans ce que vous n'avez point envie de dire.

[...]

Je m'accouche sans forceps, par la seule attraction qu'exerce sur ma plume la feuille blanche.

Bien des pensées tournées et retournées, battues comme des bifteks, desséchées comme des harengs, et glissées entre deux feuilles, parois d'une boîte de conserve, dans l'esprit fluide du lecteur se déroulent et s'épanouissent avec des grâces de boulettes japonaises.

Nous pourrons bientôt porter le deuil de cette envie que nous eûmes d'être poète.

[...]

De ma délicatesse, j'ai longtemps fait fi. Je voulais être fort. Mais on ne peut le devenir qu'en comparaison des autres et je les trouvais si bêtes que je ne me souciais bientôt plus que de moi-même, heureux de retrouver pour moi alors, ma délicatesse. Fort quand je les regarde, délicat pour mon œil intérieur.

[...]

Un magma, qui sourd de soi, sans que l'on fasse un grand effort est fort de beaucoup de lieux communs reçus d'autrui, et assez proche de tout ce qui se fait, pense, ou dit en l'époque où l'on vit. C'est en sculptant ce magma, en élimant, en ajoutant, dans le choix, comme dans le rejet, que naît la personnalité de l'œuvre et partant de l'artiste. Une œuvre très personnelle n'est point spontanée mais travaillée.

[...]

Rien, je n'ai rien oublié de mon passé sourd. Comme on n'oublie point la nage, la passion renaît toujours jeune chaque fois que je me jette à la ville.

Ville, le mot est beau.

[...]

On n'aime point en nos régions voir ainsi l'auteur éclairer la lanterne.

Bien des caresses dans l'ombre. Des visions troubles au fond des yeux. Cerveaux, curieux amas. Lanternes magiques. Pourquoi transformer le spectacle. Au point où l'on ne voit rien, la meilleure place du théâtre.

[...]

Une femme ? Curieux rôle de spectatrice au contact d'une vie qui se consacre à l'activité. L'homme prend femme pour avoir un public.

[...]

Maudit soit le premier qui inventa de se confesser ; il apprit aux hommes le moyen le plus facile, trop facile, de plaire.

Quel Dieu, dira : soyez muets ! Lui-même, pourtant prêche d'exemple.

Moins musclés qu'une langue, plus habiles cependant, mes doigts tôt éduqués à imprimer à la pointe d'une plume, les méandres arrêtés qui s'appellent l'écriture.

[...]

M'obliger à penser sur un canevas arrêté. L'art est-il dans penser ou dans m'obliger ? Toute la question est là. Ces notes valent un long poème.

[...]

La vie est dans les mots abstraits.

[...]

Ils partent, et devant eux marche une étoile. Ils suivent l'étoile ? Non, ils marchent pour faire comme elle, simplement. Ils ne peuvent que copier leurs phantasmes.

[...]

Interdiction à mon cerveau de dépasser vingt mots pour s'exprimer. Interdiction ? Non, fait. Inspiration courte.

[...]

Je ne vous dirai rien, je ne me dirai rien. Je parle à mon papier.

Surtout ne pas faire l'apôtre, ne pas chercher des disciples. Si d'eux-mêmes ils viennent, les décourager de moi. Seul comme une statue, autour de lui passaient des hommes.

[...]

Soyez forts. La force ne consiste pas dans ce que désigne ce nom. Ce n'est qu'une première approximation de la force et fausse, très fausse. Les forts ne sont pas forts. Soyez forts, pour être suivis, pour vous imposer. La force, c'est de déclencher la série infinie de

terreurs. La force est la somme de cette série. Le fort qui met un poing sur la table, sens vulgaire, clôt du même coup la série, c'est un faible. Le fort est celui dans lequel on sent des réserves cachées de postérité. Comprenez-vous le sens que je donne à mon « soyez forts » ?

[...]

Ce qu'on définit, on le tue. Le monde dure encore, parce qu'il nous échappe. Dieu, de même.

[...]

Les jeux du clown sans spectateur.

[...]

Faire ce qu'on aime. Eh ! qu'aimez-vous ? Voilà le hic.

[...]

La seule chose qui me guérirait serait de revoir tel visage perdu, mais qui est là dans la botte de foin.

Il faut, il ne faut pas... Quel est cet il ?

[...]

Comme la nature à chaque printemps fait pousser des feuilles nouvelles, je dois partir à la recherche de nouvelles amours.

L'adorable naïveté des débuts. Enfance, jeunesse.

Seule l'origine de toute courbe est dans le vrai, et ça se perd ensuite dans quel fatras... Les filles de quinze ans ; les premiers printemps ; les premiers écrits ; les arts archaïques ; tout ce qui est encore près du néant. Le premier frisson qui sortit du chaos, tout était là ! Après... Horreur de se répéter. Se réveiller dans le neuf. Échapper à son passé. Sourire, comme si c'était la première fois.

J'ai dû passer dans bien des rêves. Mais quelle image de moi ?

Et si peu moi que je n'en ai tiré ni chaud, ni froid. Ce qu'on se moque des images de soi que tire autrui, ces images avec lesquelles on nous refera, si la notoriété invite à les rassembler dans le chaos des souvenirs qui se perdent... Je hais le rêve.

Une belle fille. Du luxe. Voilà la vie. Le reste : consolation de ratés. Ma vieille bonne aussi coupait du papier journal avec des ciseaux, pour se distraire, le dimanche. C'est avec des consolations de cette espèce qu'on fait les idées, les arts, les religions... Tout ça :

papier coupé par des ciseaux, parce qu'on s'ennuie, qu'on est seul, qu'on a peur, que l'on n'est pas assez fort pour prendre à pleines dents la viande saignante de l'existence.

J'ai toute l'éternité pour rêver.

Que mets-tu dans ta vie, pauvre singe ? Ta vie, c'est toi qui dois la faire. Tu es là tétant tes bananiers, le cul dans tes ordures, plissant tes paupières de vieillard quand on te regarde, grattant de tes mains noires la peau blanche qui cerne ta bouche. Tu crois penser. Tu pourris assis. Brûle. Brûle de désir. On s'en lasse. Allons donc, le désir c'est toute la vie.

L'humanité une forêt de désirs levés, comme les bras, les mains, d'une troupe d'enfants au dessus desquels penderait un jouet. Et loin sous les mains qui palpitent, un corps qui suit pressé par ses voisins, qui ne s'explique que par le geste du bras. La vie, c'est le cœur ? Non. La tête ? Encore moins. C'est le bras levé, la main qui veut prendre. Eh ! restez dans le domaine de vos sens. Il y a l'histoire de celui qui au théâtre pense au cinéma, pendant l'amour à ses lectures, dans l'église à la campagne, qui vit toujours en dehors des décors. Celui-là, c'est moi. J'en ai assez.

Si je devais mourir, et solennellement parler pour résumer l'expérience des trente ans de vie que je compte, que dirais-je ? Vivez. Soyez des corps sains et forts. Moquez-vous des âmes, des Dieux, des rêves. Mangez dans les soleils éclatants des victuailles solides. Soyez riches, entouré d'esclaves. Cueillez tous les fruits, tous. Qu'après vous, l'espalier soit vide. Il vaut mieux crever d'indigestion que dans la rancœur acide des désirs rentrés. Tout ce monde, leur éphémère, ces cieux, ces terres, ces soleils, ces femmes, et

tous ces accessoires délicats que des êtres obscurs composent avec amour, sont à vous. Prenez-les, la vitrine est ouverte : on ne paye pas. Volez, oui, volez-les. Comme vous lavez tous les matins votre corps pour qu'il reste désirable, lavez votre esprit de ces poussières recueillies au passage, les préjugés, les morales. Mettez le cap sur l'objet de votre désir. Votre désir est la seule boussole qui ne soit point folle. Le reste, le calcul, la petite combinaison, la martingale, quelle bêtise. Allez-y carrément sur le tapis vert où se pressent les numéros de l'existence. Retournez vos poches, d'un seul coup. Videz-les en une seule mise. Si vous perdez, tant pis, tous perdent tôt ou tard. Si vous n'avez rien dans les poches, ce n'est pas à vous que je m'adresse.

Quand le désir repu vous abandonnera comme fait d'une méduse le flot qui se retire, ne dites pas : voilà le résultat. Dites-vous c'est de ma faute. L'absence de désirs, qui vous laisse masse gélatineuse dans un fouillis de tentacules sans objet, ne tient pas au désir enfui, mais à vous qui ne sûtes pas en concevoir un nouveau. Ne laissez pas passer sur vous la marée pour flotter quelques heures et croupir derechef. Mais de désir en désir, allez sans cesse vers les eaux les plus profondes. Quand la lassitude commence à vous gagner sur un premier échelon, passez au suivant. Désirez vite autre chose, autre chose de plus difficile, de plus grand. Le désir est un feu qui ne doit jamais s'éteindre, car il laisse des cendres fumantes qui empuantissent. Mais n'arguez pas contre le foyer, de ce fait que les bûches éteintes asphyxient. La salamandre nuit et jour se doit de chauffer. En elle est la solution, et non pas dans la chambre froide, où soufflant soi-même dans ses mains, on en tire un peu de réconfort, pour dire : voyez, ne suis-je pas heureux sans désir, sans feu, avec moi-même ? Pauvre ! Pauvre. Au désir ! Au désir ! Ruez-vous vers ce seul et véritable chauffage central

et veillez avec soin à l'entretenir en vous. C'est le sens du feu sacré. Les vestales ? il y en a plein les rues.

Mais le désir, dites-vous, s'il n'atteint point assez vite son objet, fatigue, désespère et dessèche...

C'est vrai.

Mais je ne parle qu'aux beaux, qu'aux riches, aux doués, dont le désir est une loi qui courbe l'univers sous son joug, à ceux dont le désir transporte les montagnes.

Les autres, les laids, les parias, les pauvres, allez à la messe, on ne fait pas mieux ailleurs.

[...]

En voilà assez. Je me révolte contre moi-même, contre celui que j'ai été.

[...]

Vous voulez que je me prenne au sérieux, eh bien ! non, non.

Vous m'accusez de n'être qu'un plaisantin. Vous verrez si mes plaisanteries vous feront rire longtemps.

Le mépris universel est un masque de médiocrité. Le contentement général un symptôme de bêtise. Je ne méprise pas :

a) une belle fille

b) un dîner soigné

c) mon sommeil

d) une certaine délicatesse d'esprit, qui ne va pas jusqu'à l'afféterie, n'exclut pas la force, et s'étend sur une gamme de positions spirituelles aussi étendue que possible. Une garde-robe pour l'esprit, de vêtements coupés au mieux, avec le maximum de goût et en nombre le plus élevé possible.

[...]

Le malade emplît de déjections des vases transparents qu'il soumet à l'analyse. L'écrivain couvre des pages de ses « pensées » qu'il veut connaître.

[...]

Je ne suis qu'un fabricant d'images sans grande originalité. C'est leur association qui chez moi est curieuse. Elles ne sont point travaillées. Je n'ai point la poésie du mot, ni même de l'expression – plutôt celle de l'atmosphère.

[...]

Écrire quelque chose qui de tout point vous plaise est proprement impossible. Conflit du sens critique et du sens créateur.

[...]

Se tendre l'esprit, quelle foutaise ! Chemine, mon petit, chemine, ne te fatigue point. Tu n'attends personne. On ne t'attend pas. Il n'y a pas de couchant, plus d'aubes, pas d'auberges et point de sites à regarder. Toute la terre est à toi. La terre, cet inépuisable encrier. Et je te regarde plus que je ne te tiens par la main.

[...]

Traiter d'un sujet auquel d'autres déjà se sont intéressés, ou qui pourrait les intéresser, me donne la nausée. Je n'aime que ce qui peut n'intéresser que moi seul. Cela, par exemple.

[...]

La seule part qui dans une œuvre m'intéresse, est la part du don. La part volontaire, je m'en moque. Je donne la page la plus magistralement gouvernée pour la plus piètre trouvaille, ô Paul<sup>130</sup>.

[...]

---

<sup>130</sup> C'est bien évidemment Valéry que Spitz convoque ici dans cette opposition entre ses deux visions, classique et romantique, de la création artistique, la spontanéité et le travail discipliné.

La facilité qui est nôtre de reconstituer un de nos états intérieurs, tombé dans le passé, à l'aide des quelques mots inspirés par lui et jetés sans ordre sur le papier, nous frappe. Et nous nous demandons : Est-ce parce que cet état fut nôtre ? Est-ce parce que les mots furent choisis, et le furent bien ?

Analogie entre le ton du conte et ce que l'on appelle vulgairement la « mise en boîte ». Conter c'est en quelque sorte « mettre en boîte ». La disparition de la personnalité du conteur, et de celui qui « met en boîte », au moins au premier degré d'analyse de ses propos, est frappante dans les deux cas. En seconde analyse, plus subtile, la personnalité se révèle mieux.

[...]

J'ai l'art de construire des navires. Je sais monter à éléphant. Rouler des boules de neige, et mordre à pleines dents les rayons du soleil. Je puis caresser les plumes des oiseaux morts entre les doigts teintés de bistre des suivantes ornant les cours des reines mortes. Pendant des heures, j'ai marché dans la salle aurifère des grottes australes. Je puis d'un coup de fouet relever un taureau sauvage et jetant trois dés en l'air, recevoir l'un dans la bouche, l'autre sur mon nombril et tenir en équilibre le dernier sur une nacelle de fils de la vierge, afin d'amasser un triple six. J'ai songé à bien des parcours. J'oublierai nombre d'amours. Mon rire a fait vibrer plus de murs que n'en soutient la terre. Et l'écho, quand il

me répond, n'arrive vers moi que du ciel. Les échos du ciel : la poésie. Titre : Dicté par les échos du ciel. Titre d'un livre sacré.

[...]

Fuir, pour rester avec des désirs.

Forcez-vous. L'écriture obligatoire, comme la conversation avec des gens du monde. Un beau parleur, c'est un genre : on le devient. Se soumettre à l'entraînement de la parole. Étendre le cercle de ses relations, et le renouveler.

[...]

Notre grotesque accoutrement a besoin maintenant d'être revêtu. Les mites y logent. Viens, jeunesse. Au fond tu aimes mieux faire le clown, ça te repose. On est si bête quand on pense.

Tendance des hommes à croire que ce que l'un fit, l'autre peut le faire. Goût de l'égalité. Heureusement que la vie est là, pour remettre chacun à sa place.

[...]

Un certain mal de gorge, qui tendait à s'irradier vers la tête, le souvenir trop chaud et agréable de... oui m'interdisant d'apporter une attention excessive à ma pêche de ce jour. Les poissons-images ne viennent pas où l'on pêche mal.

[...]

Sur la poésie de « Million d'oiseaux d'or, ô future vigueur<sup>131</sup> », laquelle poésie est incontestable / se fait par la liaison sourde qui existe entre les mots

– oiseaux et future qui se rapportent assez exactement à une impression d'avenir.

C'est évident pour future. Pour oiseau, cela naît de l'idée de vol qui est un devenir.

– million, or, vigueur, qui se rapportent à une idée de richesse. Pour million, c'est évident. Pour la vigueur, il faut l'entendre au sens de la puissance que donne l'argent, auquel on peut associer d'ailleurs la force physique et intellectuelle assez facilement.

Quant à l'effet poétique de la sonorité, il est dans l'*or* qui rime accompagné d'une flexion de voyelle avec *eur*, il faut noter encore le *ure* qui annonce l'*eur* de la fin. Ce sont les *r* qui forment la trame phonétique et l'unité de l'image du point de vue de la sonorité.

On comprend alors les liens qui existent dans la comparaison d'un « million d'oiseaux d'or » avec une « future vigueur », liens qui bien que n'étant pas immédiatement compris, sont confusément ressentis, ce qui flatte à son insu notre raison, qui, de ne pouvoir comprendre, ni de s'apercevoir qu'on lui fait quelque chose d'agréable, conclut à un effet poétique.

---

<sup>131</sup> Arthur Rimbaud, « Le bateau ivre », dans *Poésies* : « J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles / Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur : / Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles, Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ? »

Jules Lemaître II ayant ainsi parlé se tut<sup>132</sup>.

[...]

Grand soleil, blanc et prématuré, c'est pour me distraire que tu viens jouer sur ma page. Appel lumineux d'un monde que je veux oublier. Tu éclaires trop nettement la folie qui me fait préférer la page à tes bras chauds. Ma planète intérieure à la poursuite de laquelle je me lance pour t'oublier, renforce en vain sa puissance attractive, je ne puis échapper à l'entraînement de ton sourire. Soleil, éclat de rire et bouche tiède, lèvres, argile cuite, laisse-moi à mes tâches de pauvre, ne viens pas tenter le manœuvre. Tu as les cieux, mille déserts, les yeux, les joues de toutes les femmes, ne demande point mon attention. Que te fera l'hommage de mon regard, Faune, aux bras éclatants, qui caresse les nymphes. Satan fascinateur, c'est pour me distraire de ma désolation que tu lustres tes chevelures dorées. Mais qu'aurais-je de plus, quand je t'aurai accompagné des yeux et que ton sourire rouge m'abandonnera lassé, vidé de mes désirs, au soir âcre et plein de reproches.

[...]

Tout ce que les hommes défendent, est ce qu'on doit faire.

Les défauts, exquisite chose.

Un être plein de qualités ! Ah ! fuyons.

---

<sup>132</sup> Critique et écrivain français, Jules Lemaître (1853-1914) représente en 1928 le type même du critique impressionniste. *Les Contemporains* (1885-1899), *Impressions de théâtre* (1888-1899), *Rousseau* (1907), *Jean Racine* (1908), *Fénelon* (1910), *Chateaubriand* (1912).

Menteur, Sadique, Avare, Intéressé, Voleur, Cupide, Méchant, Brutal, Ivrogne, Joueur, Paresseux, Envieux, Coléreux, Gourmand – où est ce Dieu que je cours lui porter mon cierge !

[...]

Tout ce qui est écrit, tue. C'est lui donner une bien grande valeur. Rectifions. Tout ce qui écrit tue ce qui écrivait, ce qui dictait l'écriture. Ce crétin de Goethe a dit la même chose. Mais il faut préciser : l'écriture tue à retard. Pendant qu'on écrit, on exalte davantage ce qui dicte l'écriture, c'est le moment dangereux. Mais peu après, quand on se relit, que l'on voit à quel point c'est idiot, du même coup l'inspiration en crève et vous abandonne à jamais. C'est la délivrance.

[...]

Également ridicules, les habits que m'offraient les hommes, et je préférais d'aller nu ; mais les bras de leurs femmes me retiennent encore.

[...]

Phrases de moribond :

Bonsoir.

Je vais voir si c'est vrai.

Enfin, autre chose.

Adieu, flambée de souvenirs.

Soyons téméraires.

J'agite mon linceul, pendant que la vie siffle et repart.

Bienfaits de l'égalité. C'est entre les deux petits traits du signe = que je m'étends.

Le premier membre de l'équation est posé.

Pourquoi tant de mirages ?

Entrée ou Sortie ?

À la vie : Sortez, Madame.

Oh ! j'en ai tant vu...

L'excellent prétexte !

On ne m'y prendra plus.

Lamentations d'Antigone<sup>133</sup> :

Tissez, mes compagnes, autour de moi les voiles noires. Effacez vos images de mon cœur. Mes yeux maintenant se tournent vers l'intérieur de moi-même. Il peut pleuvoir, il peut sourire, je suis le silence et mon propre repos. Défaits avec ma chevelure de vierge, les souvenirs qui se nouent en ma tête. Délacez avec mes sandales, les fibres qui tiennent à mon cœur. Je marcherai désormais, pieds nus dans la poussière et mes cheveux tombent sur mes épaules. Par devant que la pierre du chemin ne m'ait été douloureuse, avant que le vent

---

<sup>133</sup> Personnage de la mythologie grecque, fille d'Œdipe et de Jocaste, sa légende a inspiré plusieurs écrivains, dont Sophocle, Anouilh. Antigone représente le refus de l'autorité et l'intrusion d'un élément subversif dans l'ordre de la Cité.

n'ait brouillé ma coiffure éparse, je serai pour toujours à l'abri, en compagnie de mes os sans espoir.

*Le Chœur*

Est-ce là le sort promis à celle qui devait être la couronne de nos têtes, le soleil de nos cœurs ? Est-ce à ce degré de renoncement qu'il faut voir tomber l'orgueil de la créature ? Quoi, pas de colère, pas de pleurs, pas de drame ?

*Le Coryphée*

Certes, une telle Antigone est inattendue sous son masque.

*Antigone*

Je suis plus vieille que le chœur, et venue après des paroles que vous n'avez point encore entendues. Mon nom n'est qu'un anachronisme. Je suis calme, comme si je jouais aux osselets, et n'est-ce pas une partie de ce genre qui m'est aujourd'hui promise et que je commence ? J'agite les objets du jeu, je vais les lancer. Où, comment, retomberont-ils ? Mais ce n'est point à cette occasion que je prononcerai des mots amers.

*Le Chœur*

Ô bienheureuse de pouvoir aller au supplice, comme on se pare au premier jour où le soleil luit après que le vent de Thrace a soufflé ! Déjà, la voilà sur le chemin du tombeau, et un enfant pourrait compter le nombre de pas qui lui reste à faire. Déjà le pli de son vêtement s'immobilise comme au flanc du bronze. Ses yeux sont-ils ouverts ou fermés ?

*Le Coryphée*

Et moi-même, tiens-je mes yeux ouverts ou fermés ?

Depuis quelques années je rencontre souvent dans mes pensées la présence d'une personne nouvelle, qui m'accompagne à distance et de temps à autre se rapproche pour venir dialoguer. Je sais que cela finira, comme tous les marivaudages, par une consommation définitive, mais je ne le souhaite pas. Je m'étonne seulement de l'insistance avec laquelle elle revient, oh ! pour bavarder simplement. Cette personne, c'est l'idée de la mort.

[...]

L'outre, Monsieur, de choses pleines pourrait se dégonfler sur vous et vous n'en auriez crainte car, me dites-vous, tant que ne sais la nature des contenus, je ne les puis craindre. Mais, c'est ici qu'éclate votre bêtise, car au cœur de vos jours, mille outres se déversent sur vous, et vous tremblez, vous gémissiez, mais sur leur contenu réel, vous n'êtes pas plus fixé que sur celui qui emplissait l'outre de mon exemple. La mort, pour fixer les idées, est une outre pleine de quoi ? L'amour, l'ambition, sont des outres de quoi ? Tout ce monde n'est qu'une outre, d'on ne sait quoi. Foutre, dit le vieux militaire. Allons maintenant acheter des bananes.

[...]

*Cervelle*<sup>134</sup>

Qu'est la vacance ? Un déroulement ralenti, sans objet, sans but. Une âme qui s'étire. Un bâillement, la plus belle prière, une morne équivalence. Un couloir gris, sans lueur.

Avance-t-on ? Se faire violence, par simple goût, point par attraction d'une sortie imaginaire.

On marche seul, à petits pas, sans bien savoir. La marche, même, abandonne. Y a-t-il quelque chose ? Un sourire, mais discret, si vague... L'engloutir, pour le porter comme une lampe intérieure.

Lyrisme ? Échasses abandonnées. L'heure de la larve qui ne connaît point le faux éclat des espérances. Plus rien de moteur. Que cependant, cela avance : c'est le miracle qui commence, le nôtre. Avec sollicitude, l'écouter.

Dire : « Voilà ! » Est-ce bête ? Ne rien dire, ou souffler « Heu ! » avec une moue, c'est plus digne, plus sage. Une façon de se courber sous la branche basse, humblement, pour entrer dans la clairière.

Odorat, à la recherche d'une piste. Il se peut que cela gîte là. Certains spectacles, vierges de regards. N'avancez pas avec des projecteurs. Les yeux aveugles les enfant.

Pour épouser ce monde intérieur, des gestes délicats, jamais faits. Refuser l'acquis, l'entraînement, tout le métier. Et une douceur... Démaillotez cette momie vivante. Tant de fragile poussière, comment la presser, l'étreindre et la posséder ?

---

<sup>134</sup> Texte repris sous une forme légèrement différente dans « Divers Petits Morceaux de Littérature », sous le même titre. Bernard Eschassériaux m'a généreusement fait cadeau de cette dactylographie inédite (non datée, 28 feuillets colligés), qui comprend 24 textes brefs, dont plusieurs tirés du journal et légèrement modifiés. Je signalerai leur présence dans une note.

C'est un jeu d'incomparable patience.

[...]

Ai-je dit : L'espoir, cette nuit, a noyé mon cœur.

Hideur de l'être raisonnable.

Enchaînement des deux idées précédentes. La première m'a fait penser à la phrase de Saint-Just<sup>135</sup> : Quelqu'un cette nuit a flétri mon cœur<sup>136</sup>. Puis à Sainte-Beuve<sup>137</sup>, à l'injustice du jugement qu'il porte sur Saint-Just, et à tout le ton, raisonnable, des articles de cet éminent critique. À quels crétins ne faut-il pas parler pour prendre ce ton qui explique ? La raison est une politesse. Mais on n'est poli qu'avec les gens du peuple, ce sont les seuls qui soient susceptibles. S'adresser aux gens, en poète, c'est leur faire un compliment dont ils doivent être fiers.

[...]

À la recherche d'un génie absent.

---

<sup>135</sup> Louis Antoine de Saint-Just (1767-1794), homme politique français.

<sup>136</sup> Phrase tirée du « Discours pour la défense de Robespierre » : « La confiance des deux comités m'honorait, mais quelqu'un cette nuit a flétri mon cœur, et je ne veux parler qu'à vous » (Saint-Just, 1908).

<sup>137</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), écrivain français. Poète et romancier, c'est principalement comme critique qu'il a survécu, en faisant de la critique littéraire un genre à part entière. Proust lui reprocha surtout une confusion entre l'individu et l'artiste. Spitz a probablement lu la causerie du lundi, 26 janvier 1852 : « Études sur Saint-Just Par M. Édouard Fleury ». On y trouve, cité tel quel, le « Quelqu'un cette nuit a flétri mon cœur » (souligné par Sainte-Beuve), ainsi qu'un jugement négatif sur Saint-Just : « homme odieux » à l'âme « grossière, sensuelle, sans délicatesse », livré « à tous ses appétits d'orgueil, de cruauté, de domination » (1858-1872 : 334-358).

Les folies que nous fîmes, les souffrances que nous ressentîmes, les sourires qui furent nôtres, les espoirs qui nous soulevèrent, que leur détail précis soit à jamais perdu ; gardons si l'on veut le parfum, la couleur qu'ils donnèrent à notre moi de ce jour, mais n'allons pas les repêcher dans la forme où ils agirent sur nous.

[...]

La campagne est bien belle sur ma table. Tiède, et laissant de chaque sillon naître une vapeur simple, transparente. Abandonnée à la physique, la terre fait de la thermodynamique, l'insecte de l'histoire naturelle et moi de la littérature.

[...]

L'insistance, si elle est récompensée, se trouve portée aux nues. Avorte-t-elle, ce n'est que de l'entêtement.

[...]

Vouloir sans émotion, créer de la poésie, c'est draper du vide. Charme des orbites vides, du monde, grande coquille. Le vide originel.

Vaste sein. Vaste lande où le bruit se perd. Étendue si longuement déroulée et des pas, pourquoi ? Elles sont mortes, les brises. Des coquilles qui portèrent les Déesses, les

dentelures mêmes sont brisées. Le désir, si dilué, reste indécélable à l'âme la plus sensible. Et pourquoi promener sur la vaste étendue, une mécanique sans passion ? Dans les ficelles rompues des pantins de la terre, promener le regard las, secrètement heureux du désastre. Et comme une sourde exaltation, qui lentement se meurt. À tous les fils, savoir que l'on pourrait se pendre, où tel morceau choisi dans son âme. Et ne pas choisir. Mais caresser, comme une chevelure, ces flots de fibres, en rêvant, aux marteaux reposés sur les cordes des clavecins muets. Ô symphonie silencieuse et seulement possible, qui jamais ne sortira du désir que l'on a de sa présence. Qui se poursuit dans la paresse. Cassé aussi, ce fil-là.

[...]

Certaine incapacité à mûrir les fruits verts de l'inconscient. Tels quels ils ont une âcreté qui me plaît.

[...]

Il y a quelque chose qui doit sortir. Une façon de voir, très transposée, un angle d'attaque excessivement personnel ; par éclairs, je le sens.

Ne plus peser dans des balances, le oui, le non, des règles d'emprunt. Et quelle autre contrainte que le chant intérieur. Quelle désolation dans les paysages alors ! Ça chante sans doute, chez tous, ainsi, les idiots et les génies, alors comment savoir ? Mais qui classe les idiots et les génies ? La règle apprise, le conventionnel. JE COMMENCE À TROUVER

LE CHEMIN DU SOMMET DUQUEL *TOUS* LES HOMMES PARAISSENT ÊTRE /  
SONT DES GRANDS POÈTES.

Suivez le chant intérieur et pas de ratures.

*TOUS* LES HOMMES SONT DE GRANDS POÈTES QUI S'IGNORENT.

Écouter son génie, ô Socrate<sup>138</sup>. Évidemment si c'est la loi, il n'y a pas d'autre solution, il faut que les hommes soient de grands poètes.

Reprenons ce raisonnement :

Suivre son chant intérieur.

Chacun doit avoir un chant. Encore peut-il être beau ou ridicule ? Il est toujours beau parce que tous les hommes sont de grands poètes, si on les prend à l'état naturel. Ce qui les tue, c'est une bande d'énergumènes sacrés poètes par les usages, parce que l'habit conventionnel leur va mieux naturellement qu'à d'autres. Les autres se disent, « un poète, ça s'habille ainsi. » Ils essaient l'habit, constatent qu'il ne leur va pas et concluent : « nous ne sommes pas poètes. » C'est une erreur. Tous les hommes sont égaux devant la poésie<sup>139</sup>. Il est temps de secouer le joug d'une bande d'aristocrates qui gardent les trésors de la poésie pour s'en partager les bénéfices. L'heure de la Révolution de la Poésie a sonné. À nous le 89 du pays des rêves !

---

<sup>138</sup> Spitz fait vraisemblablement allusion au « Connais-toi toi-même » du philosophe.

<sup>139</sup> Spitz a vraisemblablement en tête le mot de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous. Non par un. *Pauvre Hugo ! Pauvre Racine ! Pauvre Coppée ! Pauvre Corneille ! Pauvre Boileau ! Pauvre Scarron ! Tics, tics, et tics* » (1969 : 291), mot repris en partie par Éluard : « La poésie doit être faite par tous. Non par un. Toutes les tours d'ivoire seront démolies, toutes les paroles seront sacrées et l'homme, s'étant enfin accordé à la réalité, qui est sienne, n'aura plus qu'à fermer les yeux pour que s'ouvrent les portes du merveilleux » (« L'évidence poétique », conférence prononcée à Londres, le 24 juin 1936, à l'occasion de l'Exposition surréaliste organisée par Roland Penrose).

*Proclamation*

Parlez. Jetez ces habits. À cheval, tout nu, sur toutes les règles. Le poète n'est qu'une oreille interne. Bruissez avec vos sources, vibrez avec vos ramures, chantez avec vos globules rouges. Dérailez le plus souvent possible. C'est en dehors des viaducs que se cachent les plus jolis paysages. Si vous aimez les petites fleurs, vous les mettrez sous vos cocardes. Et le chant des oiseaux dans les haies de ronce, vaut celui des planètes dans la cour du ciel. Marchez à pas pesants si l'air ne vous porte point. Confiez-vous à l'ouragan s'il souffle. Mâchez les nuages comme de la gomme, et crachez partout. Le monde n'est qu'un crachoir. Crachez la poésie, comme d'autres les chiques. Grimpez comme des singes joyeux à toutes les pyramides de vos Empires en loques. La poussière est une mine de poésie inépuisable. Mettez les ruines en poussière. Mettez-vous vous-mêmes en poussière. Et dansez dans les derniers rayons de l'Apocalypse sans crainte des jugements derniers, comme folâtraient ces corpuscules de poésie dans le regard prolongé du soleil couchant qui vient lire la page où j'écris.

Tout cela n'est pas fameux. Reviens donc à ton chant intérieur, au lieu de conseiller les autres qui se moquent bien de tes airs.

[...]

Et me voilà, sans raison ou pour mille raisons fugitives et enchaînées et impossibles à dire, traversé par la tristesse du repas fait à Arezzo<sup>140</sup>. Ah ! ces pensions de province, ces têtes, ces places à table toujours les mêmes. L'habitude tue la poésie. Et les hommes cherchent l'habitude qui les débarrasse d'une compagne qui les fait trop souffrir. Les poètes sont les jeunes amants fous, qui peuvent supporter tout de la femme qu'ils aiment. Mais si vous vivez comme un célibataire rance, cachez-vous. Il est vulgaire et pour autrui trop répugnant d'offrir ses habitudes en spectacle.

[...]

Tout ça, ça devrait sortir tout seul, sans effort. Regret de n'être pas le prince de la bouche duquel sortent roses et bijoux<sup>141</sup>. Haine de l'effort.

Le sauvage qui se fait tatouer, et souffre, nous fait dire : « Pourquoi s'imposer ces douleurs sans utilité aucune ? » Nous sommes comme lui. Depuis l'enfance on nous tatoue le cerveau, et pourquoi, grand Dieu ! pourquoi ?

Dans les arabesques, nous avons cherché l'avril fou des balançoires. Et les dures banquettes qui font sonner l'éclat des rires.

---

<sup>140</sup> Arezzo, ville de Toscane, de la province du même nom. Souvenir peut-être d'un séjour en Italie que fit Spitz en 1928.

<sup>141</sup> Allusion au monde des contes de fées et, plus spécifiquement, au conte « Les fées » de Charles Perrault (1628-1703) : « Et, en disant ces mots, il lui sortit de la bouche deux roses, deux perles et deux gros diamants » (1963 : 140).

[...]

L'inspiration première nous dupe souvent. Ce que nous y ajoutons ne la vaut pas. Il faudrait un premier jet plus haut en couleur. Être sûr de ma tournure d'esprit.

[...]

Sa poésie tenait dans un dé à coudre.

Des matins gras à larges rayures. Une dame, devant soi, qui se propose. Un corps oublié dans un reste de sommeil, et les clapotis du cerveau à la surface du songe, comme un hippopotame qui s'ébroue. Pour s'emparer de nous, telle pensée se propose. Nous en possédons dix en moins d'une seconde. Elles y passent toutes. Délicieuse la paresse qui nous interdit de choisir. Elles sont fraîches et belles et vierges comme les filles des paradis. Et chacune nous quitte avec une fleur dans les cheveux. Nous ne nous savions pas si chargé de bouquets.

Être aux vraies devantures des fleuristes, mobile, et se proposer dans les faubourgs quand depuis trop longtemps on n'a pas fait de folies. Faire rire dans les manteaux de cuir gras, les filles de l'automobiliste. Empenner son rêve avec les flèches tirées contre les éclipses passées. Mais on s'ennuie à tirer toujours devant soi, les flèches froides de ses images, sur quatre petites roues qui boitent dans leur moyeu. On erre dans les bois, avec des réminiscences mythologiques. On en veut au soleil de ne pas le trouver plus beau. Quelle méchante lampe intérieure nous refuse l'éclairage, en dépit que nous tapions sur le clavier

des commutateurs ? Partir encore, sur le souvenir déjà ancien. Je n'aurai comme compagnon que mon désir. C'est même lui qui me pousse. Pour rentrer, claqué, dégoûté ! Oh ! si à tous les coups l'on gagnait ! Mais qu'elle est rare la belle histoire. L'imprévu, quel aimable coup de fouet. Redresser d'un seul coup, ses tronçons de serpent endormis, et siffler comme un oiseau. En nous-même, qu'est-il encore de cet imprévu ? Vendeur d'imprévu. Les cartes de ce monde sont trop bien rangées. Nous manquons d'ouragans sociaux. Telle cette petite, souillure des faubourgs, mais vive et l'œil dur, pour descendre du métro à l'Avenue du Bois, avec cent hommes forts à ses pieds et cela en trois mois. Ça doit se voir plus souvent. Ce qu'on s'endort et ce qu'on doit se piquer la cervelle pour rester debout, en ce monde. Il faut y mettre trop du sien : voilà la meilleure critique de cette vie.

Je voudrais trouver des trucs. Mais les trucs, c'est en hauteur que ça existe. Et pour faire des maisons, il faut empiler les étages, repasser sur le premier pour faire le second. Alors ce n'est plus un truc.

Je voudrais être le prestidigitateur, qui s'épate lui-même, et invente des trucs qui le font toujours rigoler, sans savoir le truc. Car, si vous saviez ce que c'est ennuyeux de tirer de sa manche, toujours le billet de cent sous qu'on y mit !

Vous glissez à la confiance mon ami.

[...]

Le gaucho disait<sup>142</sup> : La steppe était chaude comme une chienne. J'abandonnai aux vers luisants, pour y faire l'amour, les franges de mes jambières ; moi, dans mon nombril nu, je regardais la lune. Je me retournai sur le monde : d'un seul élan, je pénétrai la Terre. Il me fallait du géant dans le bras : j'enlaçai les pistes solaires. Je mordais Sirius à pleines lèvres. Elles frétilaient les planètes ! Mes reins bouscullaient l'infini. Oh ! la, la, quelles voies lactées ! J'aurais pu tout féconder... Enfant de putain ! j'étais prisonnier dans mon lasso.

J'ai mis du khôl aux cils du jour,  
 tordu les mèches de la nuit  
 et pesant bien peu sur la terre  
 crayonné l'ardoise des cieux.

Le jour a lavé sa paupière.  
 La nuit a repeigné ses songes.  
 Sur le ciel a passé l'éponge.  
 Mais la terre a pris ma poussière.

*Épitaphe anodine*

Remarquez que dans cette épigramme dont le premier quatrain ne rime pas, ce sont les mots importants de chaque vers qui ont pris la place de la rime, et préparent en quelque sorte l'attention, pour le balancement classique, en reprise de thème, du second quatrain.

---

<sup>142</sup> Le journal contient deux versions de ce texte, dont je donne ici la seconde.

Sur Gide, on se casse la dent. Il dure, mais comme un caillou : dites plutôt que vous n'aimez les briques.

[...]

*Timidité* : Défense naturelle qui accompagne la trop grande sensibilité. Autrement dit, manière de bouclier contre les contacts vulgaires. Façon de rompre. Si la notoriété oblige autrui à tempérer ses réactions, le timide parle avec assurance au milieu d'un cercle déférent. C'est sa notoriété qui, alors, le protège.

[...]

#### *Indicateur*

Les mousses, les cris qui partent sous les chênes, la lueur fauve des fourrures, le rayon qui rase la colline, les fers des chevaux sur les rocs, et l'écoulement gelé sous les glaces.

Les miaulements entre les coussins, le noir qui fond, et l'écuelle des lèvres, les moustaches des phoques, le pagne blanc, dans l'ombre, et le vent dans les feuilles du banyan.

La danse des flammes, le cri du canard, le doigt gourde, les râles, la sonnerie des téléphones, et les panneaux de la réclame, la vapeur des cylindres, l'épi qui se balance, trois doigts empreints dans le sable humide.

L'algue bercée, les phares changeants, la cheminée qui se lézarde, la boîte de conserve éventrée, le journal froissé, la voile qui claque, le pépin qui germe, l'aile du condor qui bat.

Tous les trains que nous avons pris, tous les jours partent à la même heure.

[...]

L'effet, dans la littérature, est à retard, rajouté à coup de judicieuses réflexions, et obtenu fort souvent par des coupures.

[...]

Excitation automatique de l'imagination. Trois lignes obligatoires sur un mot, jusqu'au démarrage.

*Nègre*. Vents hydropiques, réserve d'eau sous le soleil et parce que le noir peut se permettre de s'arrondir fortement sans craindre les ombres disgracieuses. Et aussi par la vision, souvenir d'almanach, une manchette à la cheville. Cela fit-il jamais rire quelqu'un du temps de Louis-Philippe<sup>143</sup> ?

[...]

---

<sup>143</sup> Louis-Philippe 1<sup>er</sup> (1773-1850), roi des Français de 1830 à 1848.

*Déférence.* Lâcheté ! Vertus sottement chrétiennes. Non, dut-on décorer la souplesse d'échine de l'animal battu. Vieux souvenir du temps des singes, ou quelque race supérieure nous rouait de coups. Ceux envers lesquels on est déférent, ont pris la place de la race, et il y a toujours une foule de singes : vous, moi. Le mari envers qui vous êtes déférente, vous arrose d'or. Et prenez-lui son or, étranglez-le, si vous n'êtes pas une lâche.

*Patience.* On en fait des jeux, comme on essaie d'inculquer par ces drôles d'amusements quelques principes d'éducation aux enfants qui instinctivement lui sont hostiles. De ces vertus pour faibles, encore. Les vertus, vraiment, sont toutes pour les médiocres, pour leur apprendre à servir les autres. Une seule vertu peut passer dans la morale des forts : la politesse.

*Politesse.* Affectation d'indifférence. Huilement par lequel on échappe au contact d'autrui. La même huile pour tous. Règles admises pour se dérober aux regards, aux mains. L'exquise politesse des diplomates : masque. Image aussi des vertus chrétiennes. Qui sortant d'une société trop policée, dit « Merde ! » aspire à retrouver sa nature, les contacts brutaux, et souffre de cet enrobement dans une pellicule d'indifférence qui l'abandonnait à soi-même et qui était une : Excellente discipline.

[...]

Dénouez vos ceintures, libellules envolées. Marchez, taille nue aux bosquets des marais, et hélices dans l'air, vêtez-vous de reflets. Morsure de l'idée fixe, sournoise, tenace ; petites dents de reptile. Tout cela s'envolera, quand le vent soufflera plus fort.

Préciosité, moitié de la poésie. La poésie est précieuse lorsque plaquée, point naturelle. La vraie expression poétique doit être la plus simple et la plus concise façon de faire sentir l'idée, et point résulter d'un travail d'artisan sur une idée ou expression plate et banale. Connaissance de la poésie ? Oui, mais il faut être du métier.

[...]

De mes souvenirs, je n'ai rien voulu conserver. Chaque jour, en ma tête, j'entretiens un grand feu où je jette toutes les pensées que la veille a pu laisser en moi. Ainsi, on se chauffe. Et l'on garde le sentiment de rester vierge toujours. Dites-moi, le muscle se souvient-il des haltères qu'il souleva ? Non mais il se gonfle.

Prendre un petit canot, sortir de son île, et aller voir des paysages. Les étoiles rayaient les cieux, car mon monde tournait si vite, que chaque astre était un cercle. Sans douleur, sans trouble même, physiquement et moralement sain, que peut-on faire sinon de la poésie, ou de la métaphysique, ce qui est même chose.

Aucune de mes pensées ne m'inspire assez d'orgueil pour que je m'attarde à la rendre grave. Passez, glissez à la surface de mes idées, comme moi-même, comme nous glissons tous à la surface des choses.

Quel dépôt laisse en nous le contact même fugitif de la sottise ?

L'allégresse : n'est jamais communiquée par un contact spirituel, direct, sans aucun intermédiaire, même celui du langage, avec les âmes des belles choses. Parler d'esprit à esprit, ou plutôt contact. Ah ! les amours sans paroles, au milieu de la foule.

Horreur de mes souvenirs, de ce que j'ai été, de ce que j'ai fait et soif d'être un sable éternellement balayé par les eaux et le vent, sur lequel ne subsiste aucune empreinte. Sable, point roc, dur, pesant, hostile à l'aventure et lourdement lui-même, incapable d'échapper à sa forme, point eau, si mobile qu'elle n'en pourrait rien recevoir, et d'une telle indifférence qu'elle confine à la sottise. Mais miroir de sable où le pied s'enfonce, laisse un instant sa trace et qui retrouve bientôt par l'éternel mouvement de ses mobiles particuliers son apparence première. L'empreinte est-elle donc oubliée ? Oui, quant aux dehors. Mais il en reste néanmoins comme un invisible parfum, dans l'ordre nouveau qu'elle apporte à la répartition de mes grains. Et quelle que soit l'empreinte, sa valeur, sa forme, sa dimension, je ne conserve d'elle qu'une même et unique chose, ce dérangement intérieur de moi-même, tôt réparé, et qui identique pour tous, est comme la chose en soi de ce qui me marque, ou voulut me marquer.

[...]

Méfiez-vous du littéraire. Il ne songe, en vérité, qu'à se cramponner, si maigre soit-elle, à sa chance d'immortalité.

[...]

Apologue :

Un cheval vivait dans un pré. Un désir de concours hippique vint à courir dans ses jarrets. Sauter les haies déjà plantées lui parut du dernier ennui. Il s'avisa de confectionner

lui-même ses obstacles. Depuis ce jour, le cheval cherche à dresser ses barrières, il ne saute jamais.

[...]

La phrase que je prononce le plus souvent :

— Il y a une chose qui m'emmerde mais je ne sais pas bien laquelle.

[...]

Maladresse des amis que j'entends converser avec des femmes jolies. Ils sont troublés un peu et se précipitent vers leurs pensées coutumières, comme sur le terrain où ils seront plus solides, sans se douter que le sujet est beaucoup trop aride pour ces charmantes personnes, qui perdent pied et s'ennuient. Comment ne sentent-ils pas qu'il faut, lorsqu'on parle à une fleur, s'écouter avec l'oreille de l'interlocutrice? Pour moi, je suis servi par mon trouble qui me débarrasse complètement de mes idées familières. À ce moment je ne pense plus à mes ailes, mais seulement à la lampe, comme le papillon, et je reviens vers elle après chaque période. Je bute contre sa beauté. Elle en est flattée.

Se promener dans les pays qui naissent de la plume, est un naïf désir, un excès de confiance dans le sujet. Le vrai pays où peut vous conduire la littérature serait de la qualité de l'expression, de la poésie des mots, du rythme des phrases ; le sens n'est que le décor où se joue la vraie pièce.

[...]

L'ingéniosité à la base, tendait à fuir le génie, à moins d'être érigée avec force en système. Il faudrait pouvoir dire : la musique de Stravinsky, la peinture de Picasso, le film de René Clair et ma littérature.

[...]

Dans des pots d'encre se révéler. Sur les plaques sensibles apparaissent :

1° les images (1<sup>er</sup> jet)

2° l'ingéniosité de la construction (se parachève par le travail intelligent, 2<sup>e</sup> jet)

3° le rythme (2<sup>e</sup> jet)

4° la légèreté (1<sup>er</sup> jet)

5° atteindre une certaine profondeur (cela c'est le don, se peut-il cultiver ?)

Faire une œuvre : pleine d'images très bien écrites, excessivement habiles du point de vue de l'architecture (ingéniosité, complication), profonde et qui reste légère.

À la recherche de l'image légère et profonde.

Une ingéniosité qui ne vise point à de puérides constructions, mais à ouvrir des échappées profondes.

C'est la profondeur qui manque. La légèreté, sans profondeur, c'est être un arlequin, un personnage de comédie.

[...]

Écrire avec son cerveau, plus qu'avec ses sens. J'ai écrit au début avec mes yeux. Maintenant j'écris avec mon oreille. Faire une étude là-dessus.

On croit communément que l'on écrit avec sa main. Les enfants peut-être, ou les honnêtes commerçants. On écrit avec bien des choses : son oreille, ses yeux, son cœur, sa tête... De là les aspects divers de la littérature. Mais il est triste d'observer qu'on n'écrit qu'avec un seul organe à la fois. Certains l'ont choisi une fois pour toutes, sans savoir. Ainsi les femmes écrivent avec leurs yeux. En s'y appliquant, on peut changer et après avoir écrit avec ses yeux, en venir à l'oreille. Les plus grands noms de la prose française écrivent avec l'oreille. Si l'on veut écrire avec deux organes, l'un nuit à l'autre. On sacrifie toujours quelque chose, etc...

[...]

Et tous ceux qui resuent leurs pastilles ! Les plus belles sont les plus sucées.

Je n'ai pas trouvé encore la poésie du verbe, c'est le plus difficile. Le mot, l'adjectif, c'est enfantin.

[...]

Évidemment, elle avait été odieuse. Tout s'en mêlait d'ailleurs, l'ennui, le décor laid, l'abondance d'oisiveté médiocre des samedis. J'avais été trop franc, badin. Et ma proposition brutale de l'emmener. Son refus, assez vulgaire aussi. Je la trouvais mal faite. Je restais poli, par habitude. Dans le taxi, qui la ramenait, je fus sans délicatesse, comme lorsqu'on gâche ce qu'on ne reverra plus. Mais, la voiture arrêtée devant sa porte, elle enleva son chapeau, et ne descendit point. C'est le chapeau ôté qui me toucha. Il faut dire que sans chapeau, elle est belle, beaucoup plus belle, qu'elle le sait, qu'elle sait aussi que je le sais. Ce geste alors prenait une importance symbolique : la femme qui veut donc le grand jeu pour la scène, qui rassemble tous ses atouts. La lueur de ses yeux, grave. Elle disait : « Oui, j'ai beaucoup de menues contrariétés, je ne sais pas dissimuler, ne m'en voulez pas. Je n'ai pas voulu aller chez vous, j'irai mais plus tard. » Et très simplement : « Que voulez-vous ? Que je sois votre amie ? » Je compris qu'elle s'était surtout défendue contre la vulgarité et la banalité de l'aventure où je voulais l'entraîner, par erreur, qu'elle avait espéré mieux, et qu'elle était devenue méchante parce que déçue. Mais elle voulut encore prolonger le mirage. Et en partant, comme elle s'enfonçait dans le couloir : « Ne pensez pas trop à la Roumaine ! » Je compris. C'était une confidence faite sur le ton ironique, l'aveu de l'inconstance de mes désirs qui formait le fond des contrariétés dont elle parlait. Elle m'aimait. Ce chapeau, retiré sans raison, c'était une belle façon et discrète de me le dire.

[...]

Mes rêves m'ennuient. Je mets le feu à leur palais de carton. Si cet incendie pouvait allumer la lanterne sourde de ma poésie.

*Le troubadour*

Capitaines et seigneurs, j'ai marché dans la lande écrasant les bruyères et poussant du pied les cailloux, pour me distraire. L'horizon était gris, même au jour de soleil. La mousse des arbres, parfois je la décollais du doigt comme une fourrure. Les tours – en ai-je vu des tours ! – coupaient d'arêtes nettes les lignes molles. C'est moi qui ai tordu les branches de tous les chênes. Étendu sur la terre grasse, humide, j'ai dormi. J'ai bu à ma gourde en regardant des yeux le ciel, que je tétai. J'ai joué avec le sable de la mer, les jours où mes pas rencontraient les fins de la terre. Ce monde n'est qu'un monument d'ennui immense. Ah! elles peuvent voler les lucioles, elles peuvent briller les lumières, et les étoiles avec elles, tout n'est qu'une tache sur la rétine, et vous, moi, des machines à frissonner. J'ai respiré toutes les odeurs, celle de la vague au creux du roc, celle du pas de la vache dans la mare et les mies chaudes des boulangers, roulées en boule sous la table des auberges. Les trompettes aussi peuvent sonner, les fers des chevaux crier sur les pierres et le vent siffler dans les arbres, tout cela n'est que l'air stérile qui s'agite. Je vois aujourd'hui la peau jaune de mes mains, mes pieds meurtris et impurs, et mon corps tout bosselé comme une chose molle gardant les empreintes. Je suis sali de tout ce qu'ai touché, vu, senti, pensé. Et toutes les choses comme moi sont impures. Il m'advint de rencontrer des chanteurs qui pleurent en récitant leurs chansons ; d'autres faisant des gestes pour exciter

l'attention. J'ai ricané devant tout cela. Tout ce qui veut m'émouvoir me dégoûte. Nul n'a compris mon indifférence.

Capitaines et seigneurs, ces murs ont entendu les couplets de bien des baladins, vous aimez qu'on arrache à vos barbes de sel, ou à vos duvets ondulés, des grimaces qui soulèvent le rideau des choses mortes. Ce décor, vous le frappez, une musique s'élève et vous croyez, naïfs, que derrière se tient une assemblée de troubadours de rêve, plus experts qu'aucun de ceux qui jouent pour les cours des rois morts. Mais ce décor ne sonne que parce qu'il est creux. La boîte derrière qui le fait vibrer, je l'ai vue, ne contient que du vide. Frappez si vous aimez la chanson. Moi je suis las d'être dupé. Je vais seulement comme un porc, avide de glands. J'attends la mort. Je suis las de me torturer pour ce fantôme qu'est l'idée de moi-même. Je m'accepte et je ne suis plus rien qu'une bête, une sale bête vieillie, laide, ridée, que les vers se disputeront car les vers sont d'autres fous.

N'avoir de bien que la fidélité d'une femme. Rire dans la coulisse. Être incolore, inodore. Ce n'est guère difficile de devenir l'homme invisible.

[...]

Le style, c'est une certaine allure au milieu des idées et des phrases. La poésie, c'est plutôt une façon de prendre les mots, de les rapprocher, de les éclairer. Le style a plus d'envergure, demande plus d'étendue, de matière, c'est l'âme de la prose. La poésie est, du

point de vue de la seule dimension, à l'échelle inférieure. Elle naît de moins de matériaux.

Les grands poèmes sont brefs.

Tenter d'écrire mon Jugement dernier.

Ton apocalyptique. Style lyrique. Conception symphonique de l'ensemble. Tous les mots qui peuvent donner une impression de synthèse.

Paysage cosmique.

Une fin du monde ? en prologue.

Écrire auparavant une série de petits essais, sur le drame dans la vie actuelle, et dans lesquels on voit le drame par les trous du récit.

[...]

À trente ans, l'âge est venu de choisir son personnage : poli, distant, refréner les élans spontanés, curieux de l'ordre intellectuel, affichant sa sympathie pour les femmes, poète avec un sourire extérieur, commencer à parler sérieusement de son goût pour la littérature.

Parler de moi, m'ennuie, comme de chercher l'homme chez les autres.

#### *Procédés littéraires.*

Par une association vague, mais certaine, enchaîner l'image à la précédente, et en prendre plusieurs simultanément.

Voir le moment où il se produit un apport, c'est-à-dire une image qui ne peut se rattacher à aucune autre.

Essayez une fois un truc uniquement avec des apports.

Ne pas juxtaposer les images, brutalement, si l'on ne veut pas faire de la poésie, mais les couler dans une pâte de style. Faire attention à cette pâte de style qui donne encore plus le ton que les images.

### *Les 12 apôtres*

La plume d'acier se couvre d'encre ; la pelote d'épingles ; la casquette à carreaux ; l'araignée ; l'esturgeon ; l'ange et l'espérance ; l'écriteau dressé : la Nuit à des kilomètres d'éveil ; la lente intumescence des seins fleurit la puberté amoureuse d'une églantine printanière ; le sourire du sage livide ; le crocodile décroche sa mâchoire ; se rit ; transforme.

Quand la pelote des pubertés, sous l'éveil en casquette d'acier dresse une sage intumescence dans les seins livides de l'esturgeon d'espérance, le kilomètre se rit de l'écriteau du crocodile transformé en carreaux de plume où l'ange de l'araignée fleurit alors l'encre printanière de ce sourire dont l'épingle amoureuse décroche la nuit devant la mâchoire des églantines lentes.

*Commentaire* : Le premier couplet comporte un certain nombre d'idées distinctes.

Le second doit reprendre les mêmes mots, adjectifs et verbes en s'attachant à ne donner prise à aucune liaison logique ou poétique.

Écrire un texte entièrement dépourvu de sens logique, et même poétique, est aussi difficile, sinon plus, que d'exprimer très clairement une idée délicate.

Curieux de remarquer combien facilement apparaît la liaison poétique quand on retranche la liaison logique. Il faut lutter beaucoup pour échapper à la liaison poétique. C'était peut-être le sens du dadaïsme.

Il y a douze apports dans l'exercice qui précède. Il y a un apport quand apparaît une idée nouvelle sans liaison aucune, ni poétique, ni logique avec ce qui précède. Il faut distinguer l'apport illogique, l'apport poétique.

L'apport illogique et apoétique est l'apport complet, c'est-à-dire sans liaison aucune.

L'apport poétique, est l'apport qui se lie néanmoins à ce qui précède une des liaisons poétiques.

On peut se proposer d'écrire un texte comportant uniquement des apports illogiques, ou complets. *A priori* le second couplet ci-dessous pourrait paraître écrit de manière à ne comporter que des apports illogiques. En fait il ne contient que douze apports, les autres mots se liant entre eux comme l'indique le premier couplet.

Rimbaud ne doit contenir que des apports poétiques, c'est-à-dire que les images se lient pour des raisons non logiques, mais poétiques.

Dans la poésie ordinaire, il ne doit y avoir aucun apport, c'est-à-dire que tout doit logiquement s'enchaîner.

Dans la poésie de Rimbaud, il y a des apports poétiques, mais que des apports poétiques, c'est-à-dire que les idées s'enchaînent pour des raisons ou des évocations

poétiques (essayer de définir la liaison poétique = une vague liaison logique) (noter que l'apport poétique peut être plus ou moins évident, nécessiter un nombre d'intermédiaires plus ou moins grands qui ont été supprimés).

Dans la poésie dadaïste parfaite, il ne doit y avoir que des apports illogiques et apoétiques.

Remarquer comme le prouve l'exemple ci-dessus que des textes peuvent paraître dadaïstes et ne pas être purs, parce que entre les différents mots, il y a néanmoins des possibilités de liaison logique ou poétique. Mais nous ne tiendrons compte que de la combinaison réalisée. Alors le texte est dadaïste.

[...]

Le train entrait en gare. Le conducteur, de la plate-forme ajournée, invitait les voyageurs à se hâter vers la gare. La ruée, j'arrivais cinquième. Heureusement, deux guichets. Je passai second à celui de gauche, rabrouant vertement un premier inconnu qui voulait prendre mon tour. Le billet coûtait deux francs, et je m'enquerrai auprès de la receveuse, pour savoir si ce prix élevé n'était pas celui d'un aller et retour. Je la payai lentement et elle refusait les coupures de vingt-cinq centimes que je comptais péniblement, dans l'espoir de m'en débarrasser, car je pensai bien qu'ailleurs elles n'auraient plus cours. Mais elle n'accepta pas. Et me tendit un paquet, qui n'était pas pour moi, et que j'imaginai adressé à une dame poste restante, et qui n'était jamais venue le retirer. J'avais le paquet, en dépit de la foule des voyageurs pressés. Sur la tablette du guichet, je rassemblai les billets

épars, et ouvrit mon paquet qui contenait une boîte de couleurs, avec quelques couleurs, et une autre chose, la chose importante et dont j'ai oublié la nature. Peut-être étaient-ce des timbres. Il me semblait à ce moment que le train s'ébranlait. Je fuyais en entrant pêle-mêle dans mon sac, billet, paquet, couleurs et j'oubliais je crois quelque chose. Sur le quai, je courus derrière le wagon qui roulait. La voie était en courbe. J'espérais rattraper quelque voiture. Mais il m'apparut que le train n'était fait que de wagons de marchandises. D'autres voyageurs semblaient attendre. Et des autos arrêtées, semblaient indiquer que le train important que je devais prendre, n'avait point encore démarré. Je demandai où était le train pour X à une dame.

[...]

Seul et debout, je serai moi.

Sur le socle, un mot : Voilà.

Point en métal, ni pierre. Crayonné d'un doigt de feu dans l'espace.

Coupé de lui et face à l'univers.

Les désirs de ma chair, les envies de mon génie viendront très bas au-dessous de moi composer des musiques douces où l'on lavera mon linge. Il sentira, légèrement, l'amertume.

C'est une vapeur, un sang chaud.

Nul ne verra mon œil et mon ennui retombera autour de moi.

Je leur dirai : La conscience humaine est une aberration de l'univers, comme il s'en trouve des exemples dans les verrues.

[...]

Parallèle à faire entre le raisonnement philosophique et l'écriture poétique.

De même que le poète lie son idée, en pensant à une image bien déterminée qui lui est personnelle et qu'il tient cachée.

Ex[emple] « l'aurore aux doigts de rose<sup>144</sup> ». Il pensera à certain matin où il remarque fortuitement une main particulièrement belle.

Le philosophe qui raisonne tient secret une sorte d'exemple concret et clair, qui lui sert de guide au milieu des termes généraux qu'il emploie. Il généralise un jugement particulier mais point du tout parce que ce jugement mérite une telle généralité, mais parce que la nature de la philosophie veut qu'il ne parle que du général. S'il a de la chance, ou s'il est philosophe comme l'autre est poète, le jugement *a priori* généralisé aura quand même une certaine généralité et il aura posé une vérité philosophique, comme l'autre a découvert une idée poétique. Au fond, d'ailleurs, la Philosophie et la Poésie sont deux choses absolument identiques.

Écrire quelque chose qui soit un drame  
presque incompréhensible logiquement

---

<sup>144</sup> Homère, *L'Odyssée*, chant XII.

que jamais une réponse ne suive la question  
avec des décalages de thème  
un jus lyrique bien uni de ton pour emporter le tout  
des atmosphères poétiques et philosophiques, sans rien de réel  
y donner l'humain, de façon minutieuse.

Quant à l'action, voilà le hic. Comment trouver une action qui ne soit ni humaine, ni métaphysique ? Ou peut-être, si, métaphysique. Y mettre un animal. Exposer la métaphysique d'un veau. Excessivement riche en apports.

Ne retenir des personnages que leurs frissons poétiques.

[...]

Mon principal vice est de n'avoir aucune puissance d'illusion. Cela m'empêchera de réussir dans la vie. « Il ne s'abusait pas. »

Partir, partir sur des mouvements de style et point sur le sens des mots. L'architecture de la littérature, c'est le ton, le style. Les idées, c'est de la décoration. Pas de décoration.

[...]

Écrire un conte avec l'Échelle psychologique d'Ictère.

[...]

Quand avec ce mouvement de bras soigné par lequel le charcutier du village, plus habile à manier la scie à jambon que la plume, lance son paraphe au bas de l'acte notarié, l'auteur attaque la page blanche, celle-ci commence à pleurer en songeant aux chefs-d'œuvre qu'elle eut pu contenir, et qu'une informe prose va désormais souiller. Cette page, c'est l'image de toute chose et notre prose de l'univers. Et maintenant, tout entier il est venu ce bel univers, se confier de cela au mouvement de notre plume, et nous l'avons couché comme un cadavre, sans même prendre grand soin de l'embaumer. Il se peut qu'ainsi il se putréfie et que les vapeurs qui se dégagent de notre buvard soient celles qui à certains jours nous asphyxient. Sans doute l'incinération serait préférable, mais une bête vanité nous interdit cette opération définitive.

Quand donc les accords de notre prose nous seront-ils aussi doux qu'une romance des rues ? Nous voudrions être caressé par nos mots comme par une musique sensuelle et un peu vulgaire. Ah ! qu'on les déguste lentement ces rêves qu'évoquent dans ces stalles grossières que sont les âmes des filles, les rythmes à deux temps des chansons populaires. C'est un balancement de croupes un peu teinté d'un idéal de carte postale, et l'on sent que sous la pluie sonore, cela bouille et s'ouvre, et que tout fond sous des caresses. Animalité ! belle animalité grossière ! on n'a point su tirer de toi toute la poésie que tu contiens. La poésie des amours du ver. La texture de cette poésie est celle d'une étoffe à gros grain, solide, riche, qui appuie sur l'âme. Un manteau de voyage, sur lequel on peut s'asseoir,

dans lequel dormir, et qui jamais ne sera fripé, mais toujours remplira son office et tiendra chaud. Je n'ai point assez dit que j'aime la sensualité et je ne suis point assez sensuel hélas ! Là encore j'ai toujours manqué de spontanéité et d'aveuglement. Le virus acide que contient mon esprit a rongé mon désir. Je ne suis plus qu'un bol de vitriol. Seigneur, je suis placé trop haut et je vois trop de choses.

Elle sonne le creux, ta belle littérature ! Dès les premiers jours je m'en étais aperçu. Mais j'ai continué à taper, bêtement, espérant que je tomberais sur un endroit qui serait un peu plein. Hélas ! à la battre, elle s'est allongée comme la feuille des batteurs d'or, ce n'est plus le creux qu'elle sonne maintenant, c'est l'âme du moindre vent qui passe.

J'aurai gâché ma vie. Et pourtant je n'étais point bête, je n'étais point laid. Je ne manquais pas de constance, de volonté, d'application. Je manquais de génie et j'étais trop plein de choses amères, que je combattais en vain avec le contrepoison du rire, quand j'étais avec les autres.

Il faut trouver, au plus tôt, une grande machine à commencer, sans quoi je m'empoisonne.

Chaque heure qui passe, et durant laquelle je n'ai rien fait, laisse en moi le sentiment de l'irréparable.

[...]

Je refuse de voir le drame métaphysique de la vie, et je le subis, je le sens, mais je n'y pense pas. Là est peut-être le secret de mon amertume. Pascal<sup>145</sup> le pensait ce drame.

Pour beaucoup de gens, j'aurai passé comme un être drôle.

[...]

Arriver au lyrisme sans remplissage. Voilà le hic ! Et naturellement, c'est-à-dire sans avoir laissé couler le flot, et y avoir ménagé après coup des coupures.

[...]

*Essai de Poème surréaliste*

L'ennui reste semblable au plésiosaure. En vain lui ouvrons-nous le flanc d'un scalpel habile. La chirurgie, hélas ! nous permettra de constater que son cœur bat plus constamment qu'un oiseau des ailes. Il s'assied, face à nous, rumine, et mâche des mots gras qu'il nous jette au visage. Nulle hydrothérapie ne débarrasse de ce revêtement gluant. Et si l'on essaie de le traiter avec la même incivilité, il ricane et redouble d'éternuements dont les postillons constellent d'étoiles salivaires, nos cervelles avides d'une occupation lustrale. Riez, les manieurs de torchons, de machines, ou de plumes, qui dans la satisfaction bestiale d'un labeur, oubliez la présence du monstre. Allez, lâches autruches, qui courez en

---

<sup>145</sup> Blaise Pascal (1623-1662), penseur et écrivain français. Voir mon introduction.

ouvrant [mot illisible] du travail vos ailes courtes. Nous, nous sommes comme l'aigle, nous allons dans l'air glacé regarder en face le soleil de l'ennui qui ne luit que sur l'altitude.

Sur ce qui précède : plus fatigant à écrire ; moins riche en poésie ; les apports sont rares. Il semble que le cerveau ait travaillé sur des données plus pauvres, et qu'en dépit de son labeur, il n'ait pu tirer un parti riche d'un maigre filon.

Il faudrait se laisser aller, ne pas chercher le dadaïsme systématiquement, en tout cas ne pas le rajouter, et travailler sur le poème mi-dadaïste pour le ramener au ton poétique. Autrement dit, au lieu d'aller vers le dadaïsme sur la donnée inconsciente, ramener celle-ci à la poésie. Mais ne pas vouloir faire de la poésie *a priori*, ça ne donne que de piètres et pauvres résultats.

Dans la confection du premier jet soi-disant inconscient, on peut se proposer le dadaïsme ou la poésie et c'est là qu'est la difficulté, il faut prendre l'image même si elle est dadaïste quitte à la résorber plus tard, et ne pas repousser l'image poétique si c'est elle qui se présente. Redonner l'impulsion par des laisser aller dadaïstes, voilà peut-être la meilleure formule.

[...]

J'arrive sans pain aux rives fraîches. (ça c'est très beau)

[...]

Il ne faut plus quand on fait de la poésie, écrire avec ses yeux (je me comprends).  
J'écris trop souvent avec mes yeux.

L'atmosphère qui se dégage d'un groupe de mots, je la sens poétique et je continue inconsciemment dans le même sens.

Nous en avons assez de ces pages visiblement gouvernées.

À d'autres moments, ce sont des flots d'images qui affluent, surtout portés par un mouvement oratoire. Tout cela est bien embrouillé.

[...]

On peut ne pas se donner d'autres lois que d'obéir à sa facilité.

[...]

Essayons de faire un poème avec une idée préconçue : le vers initial.

Je suis venu sans pain, aux rives fraîches. Le choix perdu entre tant de landes. Sur l'heure de la vie, levant un bras luisant. En a-t-on vu de ces hampes ! Le bois, lui, invite l'air à rider les images. Et toutes les pierres, les voici. Et toutes les caresses, les voici. Mais d'avoir été pénétrée de regards, cette évidence a perdu sa transparence.

Les songes, bien vite, regrettent. L'horizon monte aux échelles soustraites. Quelle injure faire à la source ? Y refléter des désirs à l'aventure ? Mais, elle-même... La blancheur égoutte du front où des stries étendent leurs doigts. Je n'aime pas ce chant trop froid sous les plumes de la nuit.

[...]

Au fond, qu'entend-on par moralité ? Une sorte d'idéalisme moyen, qui a réussi à s'imposer à la manière d'une religion, et sans rencontrer jusqu'à présent, les détracteurs qu'ont trouvés les religions officielles. Mais, patience, le XX<sup>e</sup> siècle pourrait être à la morale ce que le XVIII<sup>e</sup> fut à la religion. Il faut en effet observer comme un signe des temps qui plus tard étonnera la postérité que des hommes qui se prétendent entièrement libres de pensée restent soumis non seulement en paroles mais du fond du cœur à la notion de moralité et au contenu donné par leur époque à cette notion.

La moralité est une sorte d'idéalisme latent, collectif, et en tant que tel social. Il semble que *sous une forme ou une autre* elle existera toujours, comme la mode par exemple. (La moralité : la mode dans un domaine d'idéal appliqué.) Mais on peut la faire entrer sous le signe de la relativité. Son enveloppe, son idée seule importe. Là encore il faut raisonner au second degré. Il y aura éternellement des lois, et non pas des lois éternelles, ô Antigone.

[...]

L'hippopotame, dans son auge était heureux, quand regardant par le trou de la serrure, il vit les gazelles sauter dans les prés. Depuis ce jour, il fait de la gymnastique suédoise et devient hypocondre.

[...]

Secrets du génie, faire oublier son ingéniosité, le travail intellectuel, enlevez l'échafaudage quand la construction est terminée. La technique poussée à la perfection permet d'œuvrer sans échafaudage, il s'ôte de lui-même, et le travail de l'artiste en action devient beau sans plus d'effort et de volonté de la part de celui-ci.

La technique est développée à ce point que l'ingéniosité n'est plus volontaire.

[...]

J'arrive sans pain, aux rives fraîches.

Les prendre avec les doigts des ombres amoureuses, ces choses.

On a tant proposé de pages « visiblement gouvernées » qu'on ne saurait plus s'attacher de façon injustifiée sans doute, qu'aux échos mystérieusement renvoyés.

[...]

Lautréamont a la poésie de la prose. Rimbaud la poésie du poète.

La poésie de la prose, faite dans une trame de syntaxe, vient au-devant du lecteur qui n'a point à donner du sien. On se laisse bercer par le ronronnement de la phrase, en se satisfaisant de rencontrer, de-ci de-là, comme un bateau phare, telle image, ou tel couple

adjectif-substantif, qui éclaire de poésie les flots, à l'entour le lecteur pourrait trouver monotone de n'être que sustentateur.

La poésie du poète, de Rimbaud surtout, hachée, faite de facettes, ne peut être lue à haute voix, doit l'être mais très lentement et avec des yeux qui imaginent autour de chaque mot écrit tout un halo d'évocations dans lequel en choisissant convenablement on trouve le point de jonction avec le halo qu'évoque le mot voisin, ce qui reconstitue la trame et l'atmosphère. La poésie où l'émotion qu'on retire de la lecture vient en partie de ce travail et surtout des vertiges que vous ont causés des passages si habiles sur des précipices en apparence impraticables. Mais cette poésie demande une collaboration constante du lecteur.

Cette densité de la poésie permet par contre d'atteindre à des images d'une dureté, d'une concision telles qu'en prose elles ne pourraient passer, car elles jureraient trop avec le texte. Il y a les images poétiques pour prose, et pour vers.

[...]

Les rêves ne vous sortent pas des sujets de préoccupations intérieurs. Il y faut des moyens violents, comme l'action, ou d'autres présences. D'où la nécessité d'une existence excessivement calme, unie, si l'on veut vivre avec ses rêves. Autrement, autant demander à la flamme dans le vent de trouver en elle l'énergie de se redresser.

[...]

Pourquoi, lorsque l'heure est printanière et dorée, que l'air coulerait dans la poitrine comme du lait, et que le silence du soir pour la première fois s'offre tiède, pourquoi se plier sur la feuille et chercher dans l'ennui retranché un génie introuvable ?

[...]

C'est un tel ennui d'avoir à écrire, qu'on dut appeler pour le balancer la joie qu'il y a à parler de soi. Ainsi la littérature devint subjective.

Mais quel antidote choisir lorsque, par une déformation inexplicable, parler de soi ennuie ? Il n'en existe plus. Aussi n'écrivent que ceux qui se complaisent à nous entretenir de leur personne.

[...]

Dans l'écriture dadaïste, s'il faut écrire purement, il faut retrancher toutes les associations cocasses, qui ont un sens fortuit, mais un sens tout de même. L'effet cocasse fait appel à la logique.

Dans l'écriture dadaïste, il faut aussi renoncer à la poésie, sans cela le poème devient surréaliste. Il suffit de deux autres mots, un peu vagues dans leur sens, et ayant trait à une même idée pour que naisse la poésie. Un bon moyen de faire du dadaïsme est donc d'employer des mots à sens précis. On pourrait par exemple récrire « Le temps des aspirateurs » en poème surréaliste, avec quelques [suppressions] seulement.

[...]

Il appartient à une de ces familles de la petite bourgeoisie, où la réception d'un télégramme, la prise d'un bain, un coup de téléphone relèvent aisément du drame.

[...]

*La vita nuova*<sup>146</sup> (ou *Après Gutenberg*<sup>147</sup>)

Essuyez vos pieds s. v. p.

Lucien Sartin. Capitaine de tirailleurs. 9 rue Lasalle. Tours. Biffez les indications inutiles. Vestiaire obligatoire. Tout voyageur est tenu d'acquitter le montant de sa place quand l'agent de perception se présente, et s'il ne s'est pas présenté avant de quitter la voiture. 1<sup>er</sup> prix du Tableau d'honneur : Sébastien Lecomte. 8 fois nommé. La séance fut plus que fortement ébranlée. Nos traites sont payables à notre lieu de résidence et [mot illisible] acceptation du règlement ne saurait porter atteinte à cette clause attributive de juridiction. Madame Estelle Romorantin a la douleur de vous faire part de la perte cruelle qu'elle vient d'éprouver en quittant cette vie munie des sacrements de l'Église, le 6<sup>e</sup> d'août, en l'âge de 76 ans. Miss Liane, en son hôtel particulier, de 2 h à 6 h, jour de fête compris. Les plus curieuses attractions. Massage dans l'aquarium. Le plus grand succès littéraire de la saison. 100 exemplaires souscrits. Pour paraître : *La vita nuova* ou après Gutenberg. À

---

<sup>146</sup> *La vita nuova* (1295), œuvre de jeunesse de Dante Alighieri (1265-1321), poète italien.

<sup>147</sup> Johannes Gutenberg (v. 1400-1468), imprimeur allemand considéré comme l'inventeur de l'imprimerie typographique.

Monsieur Paul Souday<sup>148</sup>, hommage de l'auteur. Isidore Lacroix, imprimeur lithographe en tous genres. 3 rue des Buttes. Avec Paul Valéry, disparaît le dernier de nos grands classiques. J. F. très douce. 24 ans. demande prof. sév. p. leç. d'angl. moy. pet. aide. Écrire Hôtel Praline. Jeanne. Ne pas se présenter. À profiter de suite : lit-cage, style moderne, excellent état, s'adresser : concierge 12 rue des Marais. Madame, les bas Paridon, sont les seuls qui se révèlent inusables à l'usage. Lycée Marc Aurèle, élève \_\_\_\_\_ de la classe de \_\_\_\_\_ a mérité \_\_\_ heure de retenue. Le censeur : Braillard. Signature des parents. Messieurs les clients sont informés qu'ils peuvent s'adresser à l'artiste coiffeur de leur choix. Défense de jeter du pain aux otaries. Affection des voies urinaires. Traitement par médecins spécialistes et les procédés les plus modernes. On est prié d'avoir une tenue décente dans les lieux saints et de ne pas circuler durant les offices. Ne fermez pas ce livre, le [mot illisible] s'en chargera.

On pourrait essayer d'écrire un conte, avec des imprimés uniquement, comme j'en avais eu l'idée, mais ce n'est plus de la littérature.

Idée de nouvelle. Chronique d'un petit village actuel de 100 habitants à la manière d'une vieille chronique de cour mérovingienne, sans pastiche quant au style, mais en donnant à de menus faits comme mort d'un canard chez monsieur X, entrée du paysan Y au débit de tabac, une importance historique. Montrer ainsi que tout n'est qu'une question de proportion. Comme ce serait ennuyeux à écrire.

---

<sup>148</sup> Paul Souday (1869-1929), essayiste et critique français. Il collabora dix-sept années au *Temps*, par des articles souvent polémiques. On lui doit des études sur Gide, Valéry et Proust, notamment.

[...]

Ce que je préfère dans *Troïlus et Cressida*<sup>149</sup>, ce sont les images qu'échangent le bouffon et l'ami d'Achille.

*les calcinantes ardeurs dans la paume des mains.*

*bandeau de taffetas vert pour un œil malade.*

C'est Thersite le personnage sympathique, ou plutôt qui me séduit le plus, dans *Troïlus*. Thersite, c'est Shakespeare.

[...]

Démarquez une tirade classique par mon procédé dadaïste.

*Phèdre*<sup>150</sup>

Oui, sceptique, je baille, je légifère pour un serpent. Je le suspends, non point tel que l'ont décoré les volatiles, mais sérieux, mais tenace et même un peu loquace, limpide, énamouré, sablant beaucoup de rivières après soi, tel qu'on recrépit les balises ou tel que je vous décalque. Il avait votre péritoine, vos sarcasmes, votre bouteillon, cette limpide étoile éclairait nos phalanstères lorsque de notre calcaire, il entraîna les failles, périlleux compagnon des rivières de Sodome. Que détraquiez-vous alors ? Pourquoi, sans précaution,

<sup>149</sup> Pièce de Shakespeare de 1602, tragédie inhabituelle dans la mesure où le héros n'y meurt pas.

<sup>150</sup> Allusion amusée à la pièce éponyme de Racine, qui met en scène l'épouse de Thésée, roi d'Athènes, amoureuse de son beau-fils. Voir la note suivante.

de linges de secours vous lia-t-il les oreillons ? Pourquoi trop morfondu ne sûtes-vous alors vous loger dans la paume qu'il a mis sous vos fesses.

[...]

Bien des heures devant une table, et rien dans la colonne création.

[...]

Quand on n'a rien à dire, c'est le moment où il faut prendre sa plume, on peut alors espérer faire de la littérature.

Dans l'écriture forcée, un moment vient où il faut faire un apport pour relancer la machine. Tout le succès du morceau est dû à la périodicité heureuse de cet apport. Trop fréquent, il donne un accent dadaïste. Trop espacé l'image s'allonge et l'on s'ennuie.

[...]

Je lui ai demandé ce qu'elle savait de la guerre. Réponse : Maman allait chercher de l'ouvrage et travaillait pour l'intendance.

Et cette autre, dont la mère, habitant la province, était venue passer quelques jours à Paris chez elle, me dit le soir du départ de cette mère, alors que nous dînions ensemble : Maman m'a préparé une petite soupe, pour ce soir.

[...]

Passer le pinceau régulièrement sur la ligne de l'horizon. Après quelques couches, étendre la nuit. Dans l'ombre, la poésie viendra-t-elle ? et malgré la petite écriture ?

[...]

Trop fondante, mais belle encore, reste. Je pleure et mon cœur, en vain, se serre. Petit à petit, tu m'échappes. En vain sont-ce des caresses tièdes qui t'arrachent de moi, elles ne sauraient me consoler. Je meurs d'être aimé par d'autres que moi-même. Ainsi parlait l'iceberg à sa glace.

[...]

Ces yeux bleus des anglo-saxonnes [*sic*] trahissent leur trouble par un dilatement de paupières tel que la prune apparaît tout entière environnée de blanc, on croit qu'elle va tomber. Pour définir leur expression on hésite alors entre la naïveté et l'érotisme.

[...]

Dans les coulisses, le bruit du train se fait en battant de verges une plaque de tôle mince. C'est toute la littérature, et l'art.

[...]

Horreur du moraliste, de l'individu qui cherche des règles de vie, qui pour la conduite matérielle de sa vie, fait intervenir des idées, des fantômes, quand il ne devrait y avoir que des faits pour se guider au milieu des faits. La morale n'est qu'un compromis entre la métaphysique et les sciences sociales. De toutes mes forces je hais cette morale, qui souille la métaphysique.

Que pensez-vous d'un professeur de physique qui vous dirait « Pour observer des franges d'interférence, il faut mettre une cravate blanche et un chapeau melon » ? C'est le moraliste-prêcheur. À la rigueur, le moraliste-sceptique qui constate simplement les faits à la manière du météorologue, peut encore se comprendre, mais il choisit bien mal son métier.

Morale, Humanités, Sciences sociales, au feu ! Pas de disciples grâce à ça. On prend des disciples par leur faiblesse humaine, comme les filles font les clients, par la queue.

[...]

Je suis frappé de voir combien cette parole du Christ : « Vous ne m'aurez pas toujours avec vous » est belle d'humanité, et pas du tout divine. C'était la nature humaine qui parlait.

[...]

*Quatre vitesses*

Une vitesse extra rapide de plume et je débite de la prose lyrique.

Une vitesse ralentie, je livre de la poésie rimbaldienne.

Goutte à goutte, je philosophe.

En redistillant, une prose assez pesante, qui ne manque pas de charme rythmique si je veux y viser.

[...]

Il y a place pour un drame shakespearien moderne, le Shakespeare de l'inhumain.

[...]

L'étonnement, la surprise, l'entêtement, la volonté, le cœur, l'intelligence, l'entendement, le jugement, l'amertume, la grossièreté, la vulgarité, l'extase, le sublime, le généreux, la honte, l'envie, la rage, la pudeur, la conscience, l'ardeur, la délicatesse, la brusquerie, la rouerie, la mutinerie, la ruse, la splendeur, la colère, le ressentiment, le dégoût, la peine, la douleur, la souffrance, le don, la langueur, l'inconstance, la diversité, la fidélité, la fierté, la fureur, le charme, le port, la parure, l'éclat, l'outrage, la crainte, la cruauté, l'emportement, l'épouvante, l'horreur, tout cet alphabet pour familiariser mon cerveau avec les mots abstraits qu'il n'emploie pas assez souvent. Pour écrire les derniers,

je me suis récité des vers de Racine, en pointant ceux qui passaient ou étaient évoqués par les adjectifs. Il serait intéressant de voir si d'autres poètes offrent la richesse. Valéry par exemple : la lueur, la pureté, la fuite, la curiosité, le mystère, la faiblesse, l'enchantement.

[...]

Raisonner avec des images, c'est la poésie. Le philosophe raisonne avec des exemples. Des poètes cachent leurs images. Peu de philosophes montrent leurs exemples.

Continuer à cultiver cet élément de moi qui n'inspire pas confiance, ce tour qui fait qu'on ne peut me prendre au sérieux et qui empêche qu'on me catalogue. Cette inconsistance qui fait dire : avec lui on ne sait jamais. C'est la seule porte par où peut paraître mon génie, s'il doit paraître. Soyons inégal.

[...]

Toi, le malin, seras aussi bête qu'un autre quand une femme te plaira.

La lueur d'un visage sous un ciel gris. L'expression inquiète d'une physionomie. Autour tout un paysage, toute une atmosphère, comme un halo, s'organise instantanément.

Colline, presque crête entourée d'un large horizon de [pré désert]. Un pan de parapluie dans un coin. Et le visage est celui d'une femme plus petite que le spectateur, *qui ne figure pas dans le tableau*. Et la femme regarde le spectateur avec une sorte de confiance

amoureuse en quoi s'est muée son inquiétude. Il va pleuvoir. Le spectateur prendra la femme sous ses bras, pour l'abriter, et il baisera ses lèvres qui auront le goût de la pluie, car le présent est fait aussi de l'idée qu'on y a du futur.

[...]

Arriver à l'idée de mon drame entre des êtres qui n'aient rien d'humain, et faire du lyrisme, de la philosophie, sans aucune raison. Exemple : dans une scène d'amour. La femme adressant des invocations aux machines, et l'homme parlant de la pêche à la ligne. Tout sur le plan poétique, et lyrique. Mais où serait le drame ? Il faudrait que de temps à autre, on aperçoive comme par une déchirure, et dans un lointain impressionnant les petites ombres humaines des héros qui parlent.

[...]

Décrire un coucher de soleil, une âme souffrante, la cuisse d'un hyménoptère, ou le chapeau du cardinal Richelieu, sont opérations similaires et sur la même échelle de valeurs, laquelle au lieu de se dresser comme le croit cet animal grimpeur qu'est l'homme, est couchée.

[...]

Debout près du lit, mais l'avant-corps replié, au point que sa tête traînait sur le drap, elle semblait avec la rotondité de sa croupe, ainsi tournée vers le ciel, être une borne kilométrique, fendue car je lui avait fait écarter les jambes, et une borne kilométrique en beurre, car mon doigt pointé sur elle s'enfonçait dans son trou du cul<sup>151</sup>.

[...]

Attention ! Quand on arrive à s'exprimer avec une certaine facilité, ne pas céder à la tentative de conduire jusqu'à l'écriture, les moindres observations faites durant les promenades.

[...]

De même que l'on reconnaît qu'une femme qui se refuse reste plus excitante et sera aimée plus longtemps, pour ne pas dire toujours, un auteur doit toujours garder une part mystérieuse s'il veut conserver la faveur du lecteur<sup>152</sup>. Mallarmé ne connut point les reniements que se voit infliger Valéry, qui a trop dit aimer la clarté, pour n'y avoir point ni peu sacrifié, et donné un sens pénétrable à tout ce qu'il a écrit. Tout ce qu'on comprend, on s'en éprend, on s'en lasse et on le dépasse. Une proposition scientifique nous intéresse la première fois que nous la rencontrons, puis nous l'assimilons et passons, oubliant le nom de

---

<sup>151</sup> Voilà qui donne une idée de ce que pouvait peut-être contenir « Chambres pour un instant », journal détruit par Spitz, jugé trop cru par son auteur.

<sup>152</sup> Cette réflexion suggère que Spitz n'est pas indifférent à la question du succès et de la survie de son œuvre. Notons le double glissement de la femme au poète puis à l'ami.

son auteur. De même, les amis que nous voyons, durant les premières visites nous intriguent, nous étonnent, nous nous en promettons mille joies. Puis au bout d'un temps plus ou moins long, dépendant de la valeur et du contenu de l'ami, nous voyons que nous n'avons plus rien à tirer d'eux. Nous ne sommes pas loin de nous en dépendre.

Le poète, parce que la poésie dans son essence, échappe à la compréhension, peut donc arriver à amener, malgré lui souvent, une part de ce mystère qui lui assure la vie. Mais l'homme transparent, après avoir connu la grande gloire, n'est plus qu'un tas laissé sur le bord de la route. Descartes, Voltaire, rien, des écriteaux qui s'éloignent. Au contraire les livres sacrés, elliptiques, combien ne sont-ils pas relus. Enfin, tout tient dans la comparaison initiale. Il faut du mystère pour garder les hommes. Quant aux effets l'obscurité est au style ce qu'est la résistance chez la femme.

Mais, pourrait-on dire, nous n'écrivons point pour l'effet sur autrui. Alors pourquoi ? Pour les idées que nous exposons. Malheureux ! ne faites pas de littérature alors.

[...]

Ce sont les romantiques qui ont dû commencer à écrire avec leurs yeux.

[...]

Hésitation. Là, mais plus là. Pourquoi là, alors ? Éclair blanc, bouche humide et départ. Pensée dans voiture cellulaire du corps, finissant par dialoguer avec les barreaux de

la grille. Mais ennui distingué et sentiment très net du néant et du vide, de l'inutilité de tout effort.

Le mot utile, inutile, me dégoûte. Il sonne bourgeoisement. Utile ne peut se comprendre que par rapport à une échelle de valeurs, celle des bourgeois qui sont le nombre. Rien n'est utile, ni inutile, et *être* déjà...

[...]

Je suis poète, mes mots pensent pour moi.

Il faudrait cesser de chercher à se justifier.

[...]

Lion du cœur et vache en paille ont fait l'amour.

Ainsi l'on vit Jean-Pierre à la foire à Margot.

La scolopendre aimait pendre au devant des murs.

La fille à ton fichu, es-tu la vache en paille ?

Nous l'amour on l'a fait, Margot des scolopendres.

[...]

À quatre ans, on peut écrire sans rire, l'histoire d'une mouche ou celle d'un sou, ou tant d'histoires qu'on en soit à jamais dégoûté de l'histoire.

[...]

Toutes ces philosophies ne valent que par le mécanisme assez lourd d'une pensée, et ce mécanisme serait plus utilement employé dans le domaine scientifique, le domaine devenu de nos jours proprement philosophique étant bien mieux exploité par quelques fines et rapides réflexions.

[...]

Mina, ma chair de velours, mon esturgeon, ce soir quand le soleil n'allumera plus dans tes yeux que deux souvenirs noirs, promets-moi que je pourrai sur le pas de ta hutte venir avec la brise de la terre. Je m'accroupirai dans les feuilles et par-dessous je regarderai tes dents qui riront. C'est ta gaieté, Mina, qui me prend par la main et m'entraîne au fin fond du pays des génies. C'est elle qui me mord et d'elle que je ne sais me déprendre. Tes cheveux, je les touchai un peu avant de te quitter.

Marqué par l'ennui, non, une absence de passion, de goût pour toute cette farce qui m'entoure. Un désaccord. Un pouls trop lent peut-être.

[...]

La phrase travaillée a un certain timbre. Toute correction faite par autrui m'est cruelle.

[...]

Durant les périodes de [mue], il est impossible de faire de longues choses. Il me semble cependant qu'en ce moment je piétine. Et pourtant, non. Je suis lent aux audaces.

[...]

*Sandro Botticelli*<sup>153</sup>

Son visage : la peau se colle sous les pommettes, et le cerne de ses yeux est verdâtre. À peine sa paupière se lève-t-elle. Et sa pupille a changé de couleur. Tout autour des fleurs qui tiennent, on ne sait comment. Mais pour quelle cérémonie cette couronne ?

Printemps, mon page d'azur, mon tendre ibis revenu, pourquoi si peu de sang, de si tristes couleurs, et ces doigts que contourne un cerne de transparence ?

Le printemps ne parle plus. À peine a-t-il reconnu son nom. Il a levé sa paupière avec peine, plissé le coin de sa lèvre pour un sourire. Et je n'ai pas compris le murmure sorti de sa bouche.

---

<sup>153</sup> Repris dans « Divers petits morceaux de littérature » sous le titre « Sandro ». Sandro Botticelli (1444 ou 1445-1510), peintre italien.

La chouette qui se cache derrière les briques, m'a le soir dit le secret. Accoudé à ma fenêtre, j'attendais que la nuit vînt sur les toits de mon village. La forêt ramenait sa tâche noire et le ciel s'en allait pour dormir un peu plus loin. Alors la chouette est venue et son bec crochu m'a dit : Regarde.

Or je vis à travers l'ombre descendre mille formes frêles. Elles ont frappé aux volets de Marie-Anne, de Jeannette la boulangère, de Marguerite chez sa tante, de Germaine qui porte lorgnon, de Gilberte aux mollets épais, de Catherine à la langue acide et de Marthe la plus douce. Et chaque fois les fantômes se tournent vers moi.

Un visage. La peau se collait sous les pommettes. Le cerne de ses yeux était verdâtre. Moi, moi je devins jalouse, quand je sentis aussi sur mes lèvres celles d'un page d'azur, d'un tendre ibis revenu. Qu'elles ont éclaté soudain de couleurs dans la nuit, les fleurs de sa couronne, et qu'il fallut qu'elles brillent les gouttes de la fontaine.

Aussi un jour revenu, regardant à travers les rideaux, le printemps, je ne m'étonnai plus de ses pauvres couleurs et des cernes pâles au long de ses doigts de cire.

[...]

Dans ces levers de l'aube d'été, je ressaisis toutes les heures semblables de mon enfance et de ma jeunesse.

Cette tache de fraîcheur devant les fenêtres exposées au midi, on ne la rencontre qu'à cette heure matinale.

L'ombre, dans les matins d'été, on n'a point dit assez son charme.

Les seuls moments de ma vie que je ne regrette pas sont ceux où j'ai aimé.

[...]

Le signe du petit-bourgeois, c'est cette tendance à tout ramener à la normale, cette incapacité, cette peur devant ce qui en sort. Et il a raison, car c'est là sa raison d'être. Que sent-il hors de cette normale ? Rien de plus attristant que le drame au contact de la vie du petit-bourgeois. Exemple : une mort, un accident... La fausse arrivée du mari dans *le Diable au corps*<sup>154</sup> ; quand Marthe dit des rideaux de son lit : c'est toi, untel. Rien de plus bourgeois. Elle replace dans la vie ordinaire, ce mari qui revient du front. – Celui qui offre le symptôme d'une maladie rare, explique au docteur : « Je me rasais comme tous les jours, et c'est en épongeant ma joue que j'ai trouvé une petite écorchure. J'ai même dit à ma femme : Tiens, voilà... etc... » Il cherche à replacer dans les conditions de la banalité ordinaire, cet événement qui menace d'être important. De même, un homme tombe-t-il dans la rue ? On s'empresse de le relever, ou tout au moins de l'asseoir, pour qu'il se retrouve comme tout le monde.

Le drame est un luxe comme un autre. Et une âme capable de passion, c'est une question d'éducation, d'éducation onéreuse.

---

<sup>154</sup> Roman de Raymond Radiguet (1903-1923), écrivain français. *Le diable au corps* est un « document franc et précis sur ceux des jeunes garçons ses contemporains [...] que l'absence de leurs pères ou celle des maris avait affranchis et mûris avant l'âge. Il devait mourir célèbre à vingt ans, laissant éditer un second roman, *Le Bal du Comte d'Orgel* » (Clouard, 1949 : 229).

En même temps dans cette tendance à tout ramener à la normale du petit-bourgeois il y a quelque chose d'héroïque, de touchant. C'est anti-artiste, mais du point de vue de la vie cela se justifie très bien. C'est un rôle de globule blanc, digérant les microbes étranges, pour que la vie continue. C'est une manière de refus de l'existence, dans ce qu'elle peut avoir de chaotique, une façon de s'évader en se posant un bandeau de médiocrité sur les yeux.

Ces cochons de protestants ont mélangé la morale et la religion. Heureux ces pays où l'on peut être religieux sans morale aucune. J'accepte volontiers ce catholicisme que l'on dit être celui de l'Espagne.

[...]

On vit de contrariétés comme on vit de satisfactions. L'ascétisme, la privation peut être un moteur comme le désir. Se dire : « Je ferai ceci » ou : « Je ne ferai pas cela », deux propositions identiques qui se ramènent à un « Je ferai ». La seconde proposition pourrait être appliquée affirmativement, au contraire du « cela ». Aux yeux de Dieu, celui qui choisit de satisfaire tous ses désirs, et celui qui les réfrène tous, sont également méritants ou déméritants.

[...]

Horreur de la sincérité. Par pudeur d'abord. Pour ne pas avoir qu'une seule attitude. Si l'on fait de l'art c'est pour pouvoir revêtir plusieurs masques. L'art commence avec le masque. Bien assez de signes personnels transparaissent déjà sous le masque.

[...]

Quelques pensées m'étaient venues sur Dieu, mais elles sortirent de ma mémoire. Dois-je y voir une victoire du bon ou du mauvais ange, suivant que la pensée était mauvaise ou bonne ?

Charme immense des êtres jeunes. Ne voir des gens qu'âgés de 20 ans.

[...]

Et mon drame ? J'en vois bien l'atmosphère poétique ; par instant j'en entends le timbre ; mais c'est le drame lui-même que je ne vois comment amener ; le drame sans humanité paraît presque impossible ; peut-il naître de procédés littéraires ; d'un accent lyrique savamment nuancé ? Cela ne pourrait guère se prolonger au-delà de quelques pages. Quant au drame philosophique ou métaphysique ? Non, c'est lamentable.

[...]

Allure distraite de l'intellectuel dans la rue, et ce pas pesant, qui semble celui d'un corps abandonné. Le danseur, doit animer tout son corps de son esprit ; il y reste ; aussi est-il si bête. À la pesanteur du pas, juger de la concentration d'esprit du penseur... Et c'est un paysan qui entre.

Les prières, les appels, les chansons, les entassements d'objets, les visions synthétiques, tournantes, tout cela sont mes thèmes. Assez couvé votre paresse.

[...]

Deux amis, qui ne se sont point vus depuis 20 ans se rencontrent.

— Ah ! c'est un exemple.

— Et mon tailleur qui ne m'a pas livré mon veston !

— Ma femme m'a fait encore manger de la tête de veau.

— Te souviens-tu des petites ficelles que tu cousais pour tenir les boutons de ton pantalon.

— Il faudra que tu viennes me voir.

— Comme tu as vieilli !

— Tu sais que ma fille est morte l'année dernière.

— Je cherche en ce moment du mortier pour boucher les fissures de la table de ma salle à manger.

— Tu étais avec la grosse Léa.

— Et toi avec Ginette.

— (ensemble) Ah ! la la !

— Qu'est donc devenue la grande qui tenait l'épicerie à côté de la gare ?

— Nous avons eu beaucoup d'ennuis. En ce moment encore mon fils, j'ai un fils, a les oreillons.

— Un tuyau puisque je te rencontre : achète des Salpindian à 890. J'ai un ami à la Bourse.

— Il faudra que tu viennes me voir.

— Comme on change sans s'en apercevoir.

— Mais je te reconnais bien tout de même.

— Nous irons à la montagne, cet été, nous devrions nous arranger.

— Tu sais que je n'ai jamais retrouvé le tire-bouchon que je cherchais le jour où nous devions aller faire ce pique-nique, avec le petit... oh ! comment s'appelait-il...

— Les Lecointre ont vendu leur fonds de commerce.

— Voilà mon autobus, tu me téléphoneras.

— Comme on se rencontre, tout de même ! À bientôt.

[...]

La personnalité littéraire, déforme-t-elle le monde ou en crée-t-elle un nouveau. Si elle le déforme simplement, il doit être possible de reprendre les thèmes ordinaires :

conversation d'une mère avec son enfant ; lettre d'un militaire à ses parents ; et de voir ce qu'ils donnent. La plupart le font, car ils ne dépassent pas la déformation. Mais quel ennui.

[...]

Pas de passion : pas d'intérêt.

Trop de passion : l'inspiration finit par caler. Il semble que l'on ait trop enfoncé le soc de charrue dans la terre. Il y a pour le labour littéraire une certaine intensité de passion à fournir. Si elle est égale, le ton de l'œuvre y est : le champ est bien labouré et cela peut passer, que le sillon soit profond ou non. Car ils peuvent être plus ou moins profonds. Les penseurs labourent lentement et profondément.

Rimbaud : un champ d'entonnoir. Le poète ne laboure pas. Il lance des grenades, comme ça, à droite ou à gauche.

On peut écrire n'importe quoi, encore faut-il savoir *a priori* le ton dans lequel on va parler, ou au moins le dégager des premières lignes et continuer dans le même sens. J'avais déjà remarqué que la seule chose qui soit littérairement impossible, c'est l'absence de ton ou le changement de ton continu. À moins encore que ce ton soit si diversement nuancé, qu'il en reprenne encore une certaine uniformité.

[...]

En lisant autrui, on a très rapidement, au bout de quelques pages, la notion du plafond que peut atteindre l'auteur. Autrement dit, on sait très bien ce qu'il force, ce qu'il ne pourra pas faire. Dès lors si l'on atteint aussi vite son plafond, pourquoi, soi-même, continuer à travailler. Il est terrible que le créateur soit seul aveugle sur ce qu'il fait, et bourdonne toute sa vie contre son plafond sans le voir, en croyant qu'il va monter encore, qu'il monte. Et les autres l'observent comme une mouche contre une vitre.

[...]

Il y a les mots qu'on emploie. Le nombre de mots nouveaux qu'on acquiert est insignifiant. Donc une constante. Entre ces mots certaines combinaisons familières sortent plus souvent que les autres. C'est ce qu'on appelle la personnalité.

De même peut-on dire des rythmes, des tournures, qui règlent l'ensemble des mots. Mais l'idée naît-elle des mots, ou les mots s'assemblent-ils pour enfanter les idées ?

Plutôt la deuxième hypothèse. Voir dans un domaine où les mots manquent combien l'idée échappe. Elle n'est qu'une possibilité de lueur.

[...]

On se réfugie dans son travail, avec plaisir, si la vie vous repousse avec les piques de la hideur. Mon peu de goût pour le travail vient du charme qu'eurent pour moi les heures de la vie où j'étais avec des amis, avec des femmes dont les mains s'appuyaient sur moi.

*Moi*

Mon orgueil fut toujours vague et mes pensées au large.

J'appareillai toujours pour des pays que je ne savais que pressentir.

J'étais toujours entre deux eaux, l'une boueuse, épaisse, où se promenait mon apparence, l'autre au goût d'ambrosie, bleue et transparente, à laquelle je n'aurais pas osé toucher.

Entre l'amertume et quelques éclairs de joie, je me promenai toujours en compagnie de fantômes gris, aux noms abstraits, une sorte de marc de vie, mêlé de marc d'idéal, rongé par un désir que j'avais peur de réaliser, car, après, qu'eussé-je eu ? Un parieur qui va parier, qui tourne son maigre louis devant le tapis, qui regarde ceux qui gagnent, et qui ne parie jamais pour rester, pour les autres, un espoir.

[...]

Ce noyé que l'on voyait aller au fil de l'eau. Morceau d'étoffe affleurant l'eau verte. Le geste ridicule du batelier qui ne peut le tirer de l'eau parce qu'il est trop lourd. Et de retour au rivage, le bateau qui accoste, les cordes qu'on amarre avec soin, les avirons qu'on range, enfin après toutes ces précautions, le noyé qu'on sort du fond de la barque. Des mains empoignent les quatre membres. On voit un caleçon, une chaussette. Quelle idée de mettre des chaussettes pour mourir ? Pourquoi ces vêtements de la farce, pour jouer le grand acte du Drame. Le ciel était noir, pluie battante. Le cadavre donnait la seule note noble.

Ça ne sort pas assez facilement. Je suis avec mon inspiration comme le batelier avec son noyé.

[...]

Et la laideur des visages ! Tout s'est coalisé pour entretenir mon cafard.

Je l'aime peut-être plus que je ne crois, et depuis trop de temps, je ne l'ai pas vue.

[...]

Œil (je me comprends).

Poser un vert, comme avec une âme de végétal, dans le décor d'une figure, telle maladie s'en joue ; d'autres choisissent ailleurs dans la palette et du même coup changent d'âme mais la toile, ô visage, se teinte toujours. Quelles leçons tirer des pâleurs défuntes ? Une face vierge et blanche se peut-elle encore trouver, où aucune rougeur n'aurait jamais monté. Celle devant laquelle aucun mot, aucun geste, n'aurait été risqué et qui garderait des catacombes la liliale transparence, celle-là peut-elle encore vivre ? Mais pourquoi ce rouge de pudeur tout extérieur d'ailleurs ? Quelle naïveté invite à rechercher ces formes, comme d'autres vont au désert, à la solitude, las des poignées de main, des formes tentantes et de toutes ces comédies de sympathie ou de politesse. Ce n'est à tout prendre qu'une hantise de jeunesse, une soif de source, qui fait que passant l'éponge sur un passé avilissant, on espère

au contact de la virginité, retrouver un tremplin qui relancera vers des horizons neufs. Mais dans la terre, la plante qui a poussé, quoique morte, transformée, arrachée, a besoin des suc invisibles et présents et deux pétales seulement se seraient-ils rencontrés à la surface du monde, que dans des millénaires, on le pourrait encore déceler. L'histoire reste inscrite ; on ne sait qu'à peine la lire. Ce qui périt sans recours était ce qui était négligeable, inutile, la poussière de la route, mais le reste subsistait en dépit des mues successives, et gardait toujours quelque chose des états antérieurs, n'est-il pas possible de songer que le temps s'efface, qu'au fond les jours ne jouent pas ou bien peu. Aimons ce que jamais l'on ne verra deux fois, non ce qui ne cherche qu'à se perdre. Ainsi en est-il d'un sillage, d'une fumée, d'un visage neuf, d'un désir, toutes choses qui ne se sont fixées qu'instantanément et dont l'illusion légère sur le fil cérébral, modifiera si peu notre dépouille qu'à interroger la cendre qui subsistera dans l'écuelle d'os, on n'en trouvera pas l'ombre. C'est idiot, c'est idiot, c'est idiot, le cerveau qui se refuse à bondir, partira quand même parce que je le veux.

J'arrive sans pain aux rives fraîches

et ma soif de source.

[...]

Lire, mais en dehors du plaisir momentané que peut procurer la lecture, en reste-t-il une idée, un dépôt conscient dans la mémoire ? Alors ? Une sorte de connaissance vague, confuse qui peut-être contribue au parfum de l'esprit.

[...]

L'imagination ne consiste pas à raconter des histoires ou à les inventer. Mais à juxtaposer des images dans les intervalles desquelles passent des ondes poétiques.

[...]

Poésie de l'adjectif et du génitif, je l'ai, elle est facile, elle est faite plutôt par le lecteur d'ailleurs. Celle du verbe et de la phrase reste à acquérir. Celle des coupures, du rythme, je l'ai aussi quand je veux.

Sous un désir en équilibre

On marche dans les forêts offertes

Mais à quoi conduit ce désir ?

À ne point regarder tout autour

les gâteaux, et le lait d'amandes.

[...]

La réalité est la reconnaissance par les autres d'un certain rêve.

Quand on joue avec les mots, il en faut beaucoup, comme l'argent à la bourse.

Le moindre effort pousse à écrire vite, comme à retrancher.

[...]

Le seul avantage à être beau, en dehors de la facilité de conquête, c'est de voir sa beauté épiée de près par un visage qui l'aime.

[...]

C'est la situation de l'image par rapport à l'esprit que je ne possède pas encore bien. Je veux dire que l'image appartient à une certaine famille (cocasse, poétique, drôle, fine, inattendue, etc.) et que je la tire un peu au hasard sans que je puisse dire avant quelle sera l'épithète qui la caractérisera.

[...]

La plume qui court raconte presque toujours la même histoire. Celle qui se repose, aussi : elle ne dit rien.

[...]

Mais oui, nous irons au bois, et vous les verrez tous et toutes, loup, chaperon, belle et petit Poucet, mais il faudra... C'est promis, vous me l'avez dit. Pourquoi donc emporter ta voilette ?

On ne sait pas si le silence n'est pas devenu en papier.

Je recommence à l'aimer trop, fait détestable.

[...]

### *La confiance*<sup>155</sup>

Accourez toutes, harmoniques ! La confiance, vos oreilles secrètes la savent, mais il est doux de la redire : Chut ! Qu'on repeigne à la joie cette vieille mansarde ! Riez à rendre les yeux humides, et fourbissez les suppliques vieillies. Vous glissez les uns sur les autres comme des cartes bien neuves, et la chanson monte sur vos carapaces luisantes, sans que nul n'ait besoin de vous battre. Pendez les lampions ! Vaporisez l'allégresse ! À pas précieux, chargés de contentement, glissez sur les parquets cirés, en mimant les jeux les plus irréfléchis ; prenez-vous les mains ; dansez dans la grande salle de fête. De vos bonheurs se tapissent les voûtes. Vous êtes chaudes, le feu brûle. Hautes, menues, celles que la nuit couvrait, que le souvenir tendait dans la forêt des toiles d'araignées, elles reviennent, et si nombreuses qu'on ne sait où les loger. C'est une ville de ruches, une

---

<sup>155</sup> Repris dans « Divers petits morceaux de littérature » sous le titre « La bonne nouvelle ».

nébuleuse en rumeur que ce point de convergence, l'âme. Au carrefour, les carrioles accourent. Tout le monde veut en être. Multipliez les guirlandes, et la force de la joie. Pour le repas apportez tout ce qu'on donne ici ou ailleurs. Cette activité brûle. La flamme tremblante s'élève. Sous les caresses les espérances brillent. Les bulles s'abandonnent à des carrousels fantastiques. Le chat se va nouer au milieu d'un concert de caresses intérieures. Hissez, le plus haut arc de triomphe ! Que le délire très doux, et mesuré, prenne la tête. En avant cortège.

Ce qui précède est manifestement un poème en prose, point trop écrit avec les yeux. Il est peu varié, aussi fut-il court.

Il ne faut point écrire avec les yeux, mais avec le goût, la sonorité, le parfum des mots.

[...]

Une dissociation du mot et de la pensée, c'est la poésie. Des effets d'un genre harmoniques qui naissent d'un développement sur deux lignes distinctes : pensée, verbe. On peut même supprimer la ligne pensée comme le fait la poésie actuelle. Il ne reste plus que le verbe, et c'est au lecteur de faire la ligne pensée, pour que la poésie naisse.

[...]

La poésie, un peu comme Dieu, est ce qui échappe à une interprétation raisonnable.

[...]

Cueillir des fleurs au long d'une promenade, rien ne ressemble plus à ce que je fais. Fleur, c'est beaucoup dire : des herbes prises au hasard. Je suce leur racine blanche, qui est sucrée.

[...]

J'étais idiot à cet âge, ils auraient pu me le dire plus fort, eux qui savaient.

[...]

Les histoires que je raconte, je voudrais qu'elles échappent à leur air de famille, comme dans la vie j'ai moi-même fui la famille. Hélas ! la famille c'est moi-même.

[...]

Ils me courent après. — Qui ? — Mes contemporains. — Pourquoi ? — Pour me marquer des fers de leur esclavage. Mais le chien a rompu le collier.

[...]

Respect bête, imposé par la morale, pour le travail, le mérite, et mépris interne, indifférence officielle à ce qui fait les dons, et intérieurement vénération. Hypocrisie de cette société. Dites : vous êtes belle, faites ce que bon vous semble. Vous êtes intelligent, toute licence vous est permise.

[...]

Expérience de laboratoire, après laquelle on rédige le compte rendu au public. Peut-on songer à ne rédiger, la vie durant, que des comptes rendus, comme certains.

Un pêcheur, si le poisson mord, reste sur place et lance sa ligne sans arrêt, ramenant sur la berge, les mêmes tanches. Celui qui n'a point trouvé aussitôt le bon endroit, se promène avec inquiétude et pêche ici un goujon, là un gardon, et peut-être une carpe... On cite aussi celui qui dès l'enfance assis devant un vivier de carpes... Je suis le pêcheur qui promène son amertume.

[...]

La profondeur ne se peut faire sentir qu'en passant par l'humain. Car la profondeur, c'est une expression. En réalité tout n'est que surface. Mais si l'on appuie le scalpel en ce point où cet animal loge son âme, cela résonne en lui si fort qu'il déclare qu'on va loin dans le sens d'une troisième dimension.

[...]

Des ardeurs cisalpines ; cela, le lui promettant, à son étonnement incompréhensif on risque d'attacher quelque consentement. Mais des moyens aussi brutaux, et grossiers, prouvent surtout le peu de prix de la proie, tachant incurablement de médiocrité, toute science qui peut être employée à sa conquête. Bâtir sur un sable grossier, attire moins l'attention que d'élever un colosse sur une montagne de marbre. Dire « Je vous aime » à Cléopâtre<sup>156</sup>, promet dans l'avenir les honneurs de plus de rêveries de ces jeunes filles ou de ces femmes-esclaves qui songent dans la solitude des provinces ou des septièmes étages. Mais on conçoit des natures qui vont semant des trésors aux lieux où l'on ne songe point à les évoquer, par l'indifférence au résultat et seul goût de culture interne qui fait l'artiste torturé peindre du doigt sur les affiches blanches ou le savant hanté calculer sur le dos des fiacres, par pudeur aussi afin que n'ait point d'éclat dans le présent, ni dans le futur, la marche de la pensée. Ainsi pour séduire quelque souillon, le Don Juan que toujours l'on ignorera, déploie-t-il ces souplesses qui l'enchantent d'être si délicates et de n'être qu'à lui.

Tout ce qui pourrait être utile, et que délibérément l'on ampute de sa fin, pour n'en conserver que l'activité instantanée, le mobile ressort qui fait se former la minute présente ; ce dont on goûte la perte dans l'instant que l'on sent qu'on le gagne, d'être ainsi volé à l'univers, de n'appartenir en toute exactitude qu'à soi seul, en gagne une inestimable

---

<sup>156</sup> Cléopâtre VII (~69 - ~30), reine d'Égypte. Son histoire et ses amours ont inspiré nombre d'adaptations tant au théâtre qu'au cinéma, en littérature ou à l'opéra. Célèbre également par le mot de Pascal : « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé. » Une brève nouvelle fantastique de Spitz, « Le nez de Cléopâtre », a été publiée dans *Joyeuses apocalypses*.

qualité, et paraît tout resplendissant d'une sorte de pudeur intérieure qui est la seule valeur morale.

La mère, par excès d'amour, étrangle le fils trop beau qu'elle vient de mettre au jour.

[...]

La polygamie, évidemment, c'était trop, mais la réaction fut exagérée qui conduisit à la monogamie. Après bien des exemples, et avoir tâté la série des nombres entiers, j'estime que l'équilibre le plus satisfaisant est rencontré dans la bigamie.

Le titre d'une œuvre devrait se trouver à la fin.

[...]

La tentation de la journée s'offre chaque matin ensoleillé avec la même force, et l'illusion toujours aussi vivace qu'un plateau de joies attend le promeneur, s'impose, alors qu'on sait fort bien ne rentrer qu'avec l'amertume consécutive aux heures perdues.

[...]

Tout ce que j'avais en horreur, je l'ai fait ! Tout ce que j'eus voulu être, je n'y ai point atteint.

[...]

*Les Illuminations*<sup>157</sup>. Le métier de poète en action. Visite au cerveau comme on va à l'usine.

[...]

Nous racontions toujours les mêmes histoires, ou plutôt nous les racontions de la même façon, ce qui est bien la même chose. Et nous étions sans pouvoir sur ces façons en dépit de toute notre intelligence, car il n'est pas de vérité plus vraie, plus amère que cette proposition qui régit tout l'univers : On ne peut se soulever en se tirant par les cheveux.

[...]

De tant de traits qui composent une figure, pourquoi soustraire ou refuser de voir la majeure part ? On ne s'attache alors qu'à quelque caricature vide de toute vie, et tout le nuancé, tout ce qui fait le velouté disparaît. Il faut chercher avec minutie dans les décimales ultimes pour trouver ce qui sera neuf. On ne nous a plus laissé les champs où se trouvaient à ras de terre les grosses pépites. N'importe, nous irons quand même et puisque nous ne pouvons peindre avec un pinceau à trois poils, nous barbouillons les murs et les cieux à grands coups de balais ivres.

---

<sup>157</sup> Recueil (1886) d'Arthur Rimbaud.

Indifférence de Renan à la joie et la tristesse. Là est la sagesse peut-être. Ne pas se soucier de son humeur. Retrancher de soi sa propre humeur. Il doit falloir des kilogrammes de suif pour cela.

[...]

Dans le présent seul est valable le jugement porté sur ce qui est proprement présent : sottise de l'histoire et de la prophétie. Pour nos sensations, seules valables sont celles que nous sentons sur la terre et dans les conditions de notre vie présente.

[...]

Cette nécessité d'écrire chaque jour quelques pages à toute allure, la pensée courant essoufflée derrière la plume, tous les écrivains l'ont connue. Dans les siècles passés, cela s'appelait faire sa correspondance.

S'atteler à quelque grand travail, d'aspect sérieux. On finit par s'ennuyer à enfiler des colliers de mots. Cette gravité est-elle bien nécessaire ?

Peindre des têtes d'hommes, raconter des histoires polissonnes, flatter par quelque côté l'élément médiocre de l'humain et par lequel il adhère à ses semblables, cette tâche qui à proprement parler est celle du littérateur, ne sera pas la nôtre.

[...]

Si conscients que soient le travail, l'effort, on peut dire que ce qui fait proprement la grandeur de l'œuvre, ou même son âme, son fumet, est inconscient.

[...]

Poésie des machines, des longues œuvres d'art, du côté plastique de l'industrie. Il y a plus de peine à construire un navire transatlantique qu'à bâtir l'Acropole.

Tout ce que font les hommes ne sont que mensonges sauf l'amour.

[...]

*Fleur*<sup>158</sup>

Toi si petite, ma pâleur, ma dernière caresse, mon murmure mélancolique, toi, fleur si discrète que mes doigts te doivent protéger contre les rides du temps, est-ce pour mourir sur mon sein que tu formes la frêle corolle de ton sourire ? Ou plus insidieuse, plus mâle, plus sanguinaire, t'es-tu seulement faite si petite pour savoir t'immiscer invisible entre deux de mes côtes et percer un maigre tunnel où tu t'infiltreras, légère blessure, pour aller dans un cœur replier tes volutes ? N'importe, les herbes ce soir sont douces, les légumes si

---

<sup>158</sup> Repris sous le même titre dans « Divers petits morceaux de littérature ».

molles que tout ce qui peut faire horreur, se couronne de nimbe rose et que les craintes devenues transparentes laissent paraître au travers d'elles des lueurs dorées du nectar. Viens ma fleur sournoise, humble et faussement modeste, viens que sur chacun de tes pétales pieusement je pose le bout renflé de mes doigts et que sur ton cœur, ton cœur de fleur, si petit, je te baise sans te le dire, quand tu te seras endormie entre les feuilles des sensitives.

[...]

La poésie de Rimbaud est une poésie d'images.

La poésie de Mallarmé naît entre autres choses, mais dans sa partie la plus originale, de la déformation de la syntaxe. Ses phrases ressemblent à des corps déformés, à certaines figures du Greco<sup>159</sup>, ce qui donne au poème un aspect de rébus parfois, ce qui fait son élégance toujours :

*Au seul souci de voyager*

*Outre une Inde splendide*

*et trouble...*<sup>160</sup>

Il était difficile, délicat de détecter une source de poésie dans ces outrages à la syntaxe.

[...]

---

<sup>159</sup> Dominikos Theotokopoulos dit Le Greco (1541-1614), peintre, sculpteur et architecte grec, c'est surtout en Espagne qu'il a œuvré. Barrès lui a consacré un essai important : *Greco ou le secret de Tolède* (1910), que Spitz a pu lire.

<sup>160</sup> Mallarmé, « Au seul souci de voyager... ».

Les moyens ou signes extérieurs qui caractérisent la poésie classique sont à double fin :

a) ils offrent à l'auteur l'occasion de quelques obstacles qu'il s'agit de sauter, et c'est le saut qui constitue la poésie. Autrement dit ce sont comme des recettes mécaniques pour s'amener à l'état poétique, comme le fouet ou la prière peuvent être des auxiliaires de mysticisme en abrutissant celui-là le corps, celle-ci la pensée.

b) ils invitent le lecteur, par l'habit facile à reconnaître dont ils couvrent la pensée, à se préparer à saluer la poésie. En d'autres termes, ils agissent comme un cadre qui attire l'attention et sans lequel le spectateur ordinaire ne reconnaîtrait pas qu'il y a tableau.

Mais la poésie vraie est bien plus lâche, plus diffuse. Ainsi que l'éther elle imbibe toute chose. Les Orientaux qui ne furent point paralysés par une raison commune et dont l'esprit de corps est bien moindre, ont parfaitement prouvé que toute proposition peut être poétique pour peu qu'elle s'écarte de la partie commune aux phrases prononcées par dix personnes ordinaires.

L'appareil logique est comme une immense machine au fonctionnement prévu. Dans son ensemble il ne manque pas de poésie, mais il faudrait pouvoir le considérer de l'extérieur, ce qui nous est impossible. Dès qu'on fausse un rouage, qu'un peu d'imprévisible devient possible, la porte est ouverte à la poésie. On peut fausser n'importe quel organe : la pensée, l'image, la syntaxe, le mot même. Les romantiques faussèrent la

pensée, Rimbaud l'image, Mallarmé la syntaxe ; le mot est faussé par quelques modernes : Eglu, eglu<sup>161</sup>, etc...

[...]

On peut faire flotter aussi un mot c'est-à-dire son sens dans ce qu'il évoque et en tirer des effets poétiques. Comme les mots les plus courants sont les plus usés, ils jouent avec le plus de liberté dans ce qu'ils évoquent et ce sont souvent les meilleurs à employer. C'est le même principe qui poussait les symbolistes à user de mots rares, dont le sens imprécis permet cette sensation de flottement dans ce qu'ils évoquent. Autrement dit que l'un des deux, sens du mot ou ensemble qu'il suggère, flotte. Ex. : chameau, comble nettement par son sens sa sphère d'évocation, dromadaire, davantage si possible. Mais pain, joue déjà. Les mots abstraits presque toujours. Racine le savait.

Que des pervenches, en mal compassées ! Victorieuses sous des remparts, hormis, sans le savoir, la vertu que des lianes complaisent. Les sympathies futures, au précoce revenant, mâchent et sur les piliers, ors que balaient des sagaies, ou se battent, ou vident en quelque ivoire, songe plus que de raison.

Dans cette façon de maltraiter la syntaxe, quelque chose rompt la dégoulinade, poétique pourtant, de la période. Il y a là apposition entre deux formes de poésies. Les concilier, est-il possible ?

---

<sup>161</sup> Voir « Glu et gli », dans *Qui je fus* (1927), recueil d'Henri Michaux.

De beaucoup de poètes, la poésie n'est que paroles prononcées pour parler un langage qu'ils apprirent d'autrui. On ne fait pourtant pas des œuvres originales avec des thèmes et des versions. Le poète doit inventer son langage, c'est en l'inventant qu'il se révèle poète.

[...]

Bistampe doil amblatte quorle detrastée do quinsert. Ella varancisotoine, ella pintecrassette, nos sintresse questorelle averranon l'esplance. Limosteran de molistère et minoisson et listan et sinoplan pelluntersin des monaflanches ambathiqués. Minesterrèze corrispondemetice, ô les spanche que tu bompasse et les trugimédi qui brisse.

Rêverie au lilas, quand les mains restent vides. Au toucher, l'image qui supplée, entretient des effets aériens mais visibles. Par cette conséquence positive ce phantasme révèle une réalité que d'aucuns lui déniaient, mais si ce problème est posé, l'objet disparaît à quoi il se rattachait.

Explication du poème précédent : Le poète ayant caressé une femme parfumée au lilas, songe à elle en respirant le creux de ses mains. Et l'évocation qu'il fait de cette femme, le fait bander, comme tout à l'heure les gestes auxquels il se livrait. Il s'étonne alors qu'une simple image que l'on croirait sans existence puisse avoir des effets aussi

matériels. Mais voilà qu'envisageant ce problème de métaphysique ou de psychologie, l'effort de réflexion maintenant nécessaire le fait débander.

[...]

C'est pour conserver le sens que Mallarmé dut tant maltraiter la syntaxe, et de là résulta sa poésie. Toute œuvre dont le sens importe peu, n'appelle qu'une syntaxe assez lâche. Concilier la syntaxe serrée avec la période oratoire, qui a besoin de mots en pâte pour satisfaire les rondeurs de l'oreille, semble impossible. La prose de Valéry n'est pas nerveuse, elle est parfois redondante : dans ses dialogues néoplatoniciens par exemple.

[...]

Règle : pondre, pondre et pondre.

Dans ce grand machin, sur le ton lyrique, oratoire, épique, (tout ce qu'on veut) bien appliquer le masque sur la figure. Pour l'ordinaire des jours sortir sans perruque. Donner au style de tous les jours du style, est la tâche des grands écrivains. Mais il faut avoir pour cela quelque chose à dire et marquer sa personnalité dans autre chose que la pâte verbale ; plus précisément jouer le personnage paradoxal par ses idées. Encore cette idée qu'on n'arrive au style, ce qui veut dire la poésie de la prose, qu'en faussant quelque chose soit la langue, et alors on n'emploie plus les mots ordinaires, soit la pensée, les idées, et on peut alors se permettre d'écrire à peu près comme on parle.

[...]

Les auteurs difficiles le sont souvent à cause de leur médiocrité.

[...]

Analyse de la méthode et de la manière dans le sens artistique avec cette différence que la méthode ne meurt pas d'être employée par plusieurs, et en outre a besoin du travail collectif. Ce qui est fructueux, ce n'est point ce qu'on trouve, c'est la méthode. Ce qui est beau ce n'est point le tableau, c'est la manière.

[...]

Une manière, l'exercer quelque temps, pour atteindre une certaine perfection. En donner un échantillon bien venu. Puis l'abandonner. Ainsi fait-on des femmes.

[...]

Aux temps de soleil... un quelconque tremplin servira à lancer la machine et les premiers mots comme des galets jetés au hasard, piste où l'on s'engage sur les terres arides. Mais comme on prostituerait son corps, prostituer ses dons communique un certain plaisir. Tant d'autres cherchent la joie à la petite semaine, et se contentent de menus

divertissements, dont l'attente pendant un jour ou deux les hale sur le chemin des jours.  
Cette résistance dont on accuse la vie est plutôt intérieure.

[...]

Je ne trouverai donc, ni ma poétique, ni le projet d'un ouvrage de longue haleine ?

[...]

Ce qui manque c'est un certain aveuglement grâce auquel on peut démarrer en croyant que l'on va faire une grande chose.

[...]

On sent tomber sur des espoirs froids, des larmes qui se gèlent. Les feux de l'enthousiasme à peine arrivent à pousser leurs becs. Autour, trop de chants plaintifs. Et on ne sait quelle malformation d'un cerveau rebelle. Les longues, très longues, si longues anguilles qui vont loin, si loin pour poser des œufs, connaissent-elles en chemin les angoisses, les douleurs de celui qui ne sait si sa marche progresse dans le bon sens et si les étoiles qui brillent sur sa tête, sont bien celles qu'il doit suivre.

En allant jusqu'au bout des désirs en ai-je connu des déceptions !

*Volupté*

Va doucement messagère  
Soucieuse de vertus appliquées  
Trop lourdes à des flancs que la caresse emprunte,  
Mais nettes au perchoir  
Sillonné de doigts secs.

[...]

Arriver à un poème qui ne fasse en aucun endroit appel à la pensée, mais soit évocateur en tous ses termes, et à quelque distance qu'on l'étende. Écrit sur une sensation, et sans me doper mécaniquement.

Suivre à la plume un rêve intérieur. Tourments brusques et obligatoires, qui font naître la poésie, mais le moyen est mauvais et brutal. La meilleure comparaison est celle de la cloche, qui résonne très longuement sous une seule attaque du battant. Si on est obligé de tirer le battant plusieurs fois, musique de sauvage. Chaque coup de battant est ce que j'ai appelé ailleurs un apport, ou la trace pointillée autour du point.

L'atmosphère du poème, je n'en suis point encore assez maître avant de l'écrire.

[...]

Avec la même idée, essayer d'écrire des poèmes de tons différents. Tous auront quand même un air de famille. La personnalité se trahit malgré qu'on en ait.

[...]

La meilleure preuve qu'avec la raison nous faisons fausse route, c'est cette irréductibilité foncière du problème métaphysique. Comme pourtant c'est le seul, il faudrait s'arrêter, faire marche arrière. Mais non, on préfère se brosser, se curer les dents avec des outils compliqués. L'homme, si malléable, ce qu'il pense en dehors de tout apport extérieur, peut-il être connu. Le sujet pur, c'est Dieu, évidemment.

[...]

La poésie est lente. Je ne peux mieux comparer le poète qu'à celui qui va doucement le long d'une grève, regardant les cailloux, foulés par tous tous les jours, et en levant un tantôt ici tantôt là, qui répond à une sorte d'exigence intérieure qu'il s'est fixée *a priori* : les cailloux rouges veinés de bleu, les galets de petite taille, légèrement transparent et presque rond, etc. Quand il revient avec sa collection, on en saisit la beauté, c'est d'avoir su choisir suivant une loi les associations de mots offertes, qui a fait la beauté, et les effets d'accumulation, de répétition.

[...]

La même idée, plusieurs images la traduisent. En juxtaposant presque sans lien ces images, leur air de famille les empêche de jouer et l'on se trouve composer un morceau de prose.

En poésie vraie, il faut mettre sa poésie non pas dans l'impression d'ensemble mais dans la qualité proprement poétique des associations de mots. Rimbaud par exemple n'est certainement pas allé jusque-là. Se garder du truc qui fait morceau. C'est d'une vulgarité. Cela sent le type qui trousse son affaire avec la dextérité d'un artisan.

[...]

M'approché-je de mon drame.

[...]

Il existe un certain accrochage de l'inspiration, comparable très exactement à la montée en selle d'un coursier. On marche à petits pas, sans savoir, la bête passe, on la manque. D'autres fois, on l'enfourche, au bout de trois foulées on se trouve de nouveau à terre. Mais on ne fait bien que si on est à cheval. Il faut à ce moment que la plume galope sur le papier pour suivre le train. Après à loisir, on ramasse le crottin, on épure la piste. C'est une besogne de balayeur.

*Les serpents*

Qu'y a-t-il derrière les machines ? Qui crie dans la nuit quand personne n'écoute ? Quel voile couvre les visages qui se penchent aux balcons ? Qui applaudit avant le spectacle, ou siffle, ou crie bis ? Qui se dresse dans les kiosques au dessus des arbres des squares ? Où sont les mains des aiguilleurs ? Les mains envolées sous les jupes ? les mains qui caressent les autres mains ? les mains qui passent en jouant de leurs doigts pour faire sauter les planètes ? Que font mourir les mains trop froides ? Que font les étoiles filantes qui ne rencontrent point de terre ? Que font les grêles chues de partout ? Que font de leurs sous de pourboires les télégraphistes des astres tièdes ? On remange, on redort, on raine. Et les serpents des genèses lâchent chacun leur petite crotte, en courbant le dos comme un robinet de baignoire.

[...]

Soi-même un labyrinthe dont on n'a pas le fil.

[...]

Ce littéraire se trouvait paralysé par certaines habitudes. Ainsi tel jour il lui arrivait de n'avoir envie d'écrire que des a. Tout au plus cela faisait-il un poème.

[...]

La symphonie de tant d'ennuis.

Ces marches vagabondes ne te conduisent pas en des pays inexplorés. Il faut dresser d'abord l'itinéraire sur des terrains connus, avoir sa boussole, des provisions, bref une expédition solidement constituée, et horreur ! des compagnons de route peut-être. On ne découvre pas les Amériques avec une pirogue, on y attrape seulement le mal de mer.

[...]

Les hommes se détournent de tout, hormis des miroirs.

[...]

Nous avons regardé des feux : cela était mélancolique.

Avais-je goût pour quelque aventure, ou même une simple chose ?

De tes mains près de moi, je ne pouvais plus souhaiter la présence.

Et j'attendis la solitude pour me dessécher à nouveau dans un désir stérile.

[...]

Faut qu'y me cause ! – Vieux souvenir.

[...]

Important de doser le degré d'herméticité d'un poème.

Les personnages d'un drame peuvent être classés suivant le degré d'herméticité de leurs propos. Mais point de ces règles *a priori*. L'atmosphère est dramatique, voilà le principal. Avec des phrases ordinaires, on atteint à une grande généralité. Sur elle on fait aussi une ombre de poésie, qui marque l'œuvre au pinceau de son auteur. Ce doit être discret, et c'est tout. *Drame*<sup>162</sup> est assez réussi dans ce sens.

Les réflexions philosophiques et critiques de ces pages m'en paraissent pour l'instant le déchet ; c'est pour les autres qu'elles pourraient être intéressantes.

[...]

On détourne en écrivant des mineures de plus en plus mineure. L'art consiste à ne plus rien détourner du tout et éprouver autant de plaisir.

Tu te déprécies trop, ami.

[...]

---

<sup>162</sup> Texte dialogué de Spitz qui couvre cinq pages manuscrites que je n'ai pas retenues ici. Divisé en trois parties, *Drame* se compose uniquement de répliques sans rapport immédiat ou apparent les unes avec les autres, et anticipe un peu, par là, sur ce que fera Ionesco, entre autres auteurs du « théâtre de l'absurde ». Voir mon introduction.

Suis-je l'acteur ou le spectateur ? Redoutable question. Voilà le monologue d'Hamlet<sup>163</sup>.

[...]

Ce Flaubert, facile de voir pourquoi les Universités l'aiment, il fait un roman comme on fait une thèse, avec une âme de maçon et grand renfort de Documents !!!

Le mot poétique qu'en ce moment je pense le plus souvent est mouche. Pourquoi.

Au lac plié dans des papiers à étamines

Porte ton espérance assise, comme sur un Suisse,

Tout cela fera chanter l'isard au fronton des gares

Érotisme en fromage des belles Bernoises<sup>164</sup>.

[...]

On devrait commencer à s'apercevoir que je suis très grand.

[...]

---

<sup>163</sup> Héros de la pièce éponyme de Shakespeare. Voir mon introduction.

<sup>164</sup> Spitz a noté en marge : bien.

D'eux, je n'ai retenu que la langue qu'ils m'ont apprise, mais c'est un jeu de solitaire qui vaut toutes leurs réalités.

Coulez, coulez fut des cascades, des écluses d'encre, et des fontaines lubriques. Coulez des pis, des yeux, des cieux. Quand le liquide tombe, la genouillère de l'articulation se réjouit avec un gargouillement de la bonne marche de la machine.

Coulez des regards sous des paupières, des doigts dans les mains, des allusions dans les corsages, des sous-entendus dans les conversations, etc.

Coulez encore bien d'autre chose, la farine hors du sac, le gant hors des doigts, le oui hors du oui, et tout cela se réjouira.

Tout coule, tout devient.

Et tous ces gros ventres, ces châteaux de béton, ces masques posés sur la face des siècles, ce sérieux effroyable, coulez, vous m'entendez, coulez-le à coup de pétard dans la coquille.

Refus de prendre conscience de son inutilité.

[...]

Mon drame doit avoir un sens métaphysique, et plutôt épique.

Quelque chose comme l'embryogénèse de l'humanité.

Ce sera à la fois le jugement dernier.

Esquisse rapide :

— J'ai soif. Va aux bêtes me donner du lait.

— Han !

— Avec le vent sur les pointes des roseaux.

— Les poules d'eau se serrent sous les cabanes.

— Après trois marches du soleil.

— Oui, c'est nous de la tribu du chacal.

— Les queues des chevaux s'étalent sur nos nuques.

— Contre ceux qui portent du fer.

Etc.

On se trompe souvent, parce qu'on manque de volonté pour persévérer dans son erreur.

Les vérités, chacun les a dites, c'est si facile la vérité.

[...]

De la poésie non pensée ? à débit rapide ? Je veux en arriver là.

Il faudrait, mon ami, que tu commençasses une œuvre sérieuse au plus tôt.

Ne te préoccupe de rien, chaque chose viendra en son temps, y compris la mort.

[...]

Ville, le mot est beau.

Presque autant de déchets dans ces pages que dans les gestes de la vie quotidienne. Dans cette ville où tant d'activités en vingt-quatre heures se jouent, en est-il un seul mouvement qui sera sauvé ? Vous comprenez ce que j'entends par là.

[...]

Talent, oui, mais pas plus que beaucoup d'autres.

[...]

Si l'on pouvait montrer que tout cela n'est qu'une mécanique inconsciente de son mécanisme. Mais ce respect que j'ai encore pour les choses senties qui fait que c'est la seule que je conserve, d'autres l'ont-ils. Ne prendraient-ils pas des exercices pour de véritables poèmes.

Il faudrait trouver la méthode pour faire senti. J'en ai déjà trouvé une pour sentir, c'est de me barder de mots, mais je passe tout de même par l'intermédiaire de ma sensation.

Faire un poème, en empilant des briques, comme on bâtit, voilà ce que je voudrais.

[...]

Viens encore, dans les dernières heures. Les plages fondent et l'on dépend des pâtes à tous les tournants roses. Ô le sirop de tes doigts en ma gorge molle ! Dans ce baume épais s'engluent des amours confits, que je te livre en caramels inertes.

Tu te couches aussi dans les cercles, festonnant des nues fragiles. Débonnaires rondeurs où se lovent mes tourments. La piste roule au long des vagues où je pousse ma bicyclette.

[...]

Ah ! leur prendre les tripes, les débobiner, et les pendre à ma convenance sur des crochets que j'aurais choisis !

[...]

Entourer de barbelés ses productions avant de les montrer en public.

Le soleil, c'est lui qui est mon chat. Je le caresse et tout cela tombe sur moi. Ah ! Dieu que c'est donc ennuyeux. Quoi ? Mais toutes ces dominicales après-midi. Mon gros angora à poil d'or, que tu tournes lentement autour de la cheminée !

[...]

Adorable image, si je tiens par le milieu ton corps frêle, je ne te lâcherai pas avant de t'avoir couverte, car sur cent que je poursuis les yeux bandés, il est rare que j'en attrape une assez bien pour la retenir.

Tu manques de mots, et tu ne secoues pas assez d'idées dans la conversation du jour pour avoir un clavier d'images étendu.

Un discipline de la glossolalie, comparable à la gymnastique du corps est de parler tout haut et beaucoup sur des sujets très divers.

Si l'on complète cela par le sens métaphysique, et le sens poétique, on a un riche clavier. En avant par les sauts à travers les cerceaux de papier.

[...]

Cette part de chaque être « irremplaçable », c'est sa poésie. Qu'il s'y installe et la débite en tranches.

[...]

L'homme est sur la terre pour faire de la métaphysique ou l'amour. En dehors de ça, autant déraciner des pommes de terre.

[...]

*Octave*<sup>165</sup>.

Un truc lyrique

Mon drame.

De petits trucs ingénieux<sup>166</sup>.

[...]

L'impudeur de sentiment est de toutes la plus révoltante.

Moi aussi, je le montrerais bien mon derrière, mais il serait moins beau que ceux que l'on voit déjà. Aussi ces moyens extrêmes et faciles me sont interdits.

[...]

Quand j'ai passé la journée seul, au lieu de la passer avec mes contemporains, je n'ai souvent rien fait de plus ; mais j'ai pourtant le sentiment de ne pas avoir perdu mon

<sup>165</sup> Le manuscrit autographe et la dactylographie corrigée d'*Octave* sont déposés à la BnF (NAF 28099 [20], f. 91-128). « Je viens de relire ce manuscrit que j'avais oublié. Je suis frappé de la fidélité de l'observation, de son exactitude. Je n'ai pas changé. C'est le meilleur portrait psychologique que j'ai donné de moi-même. Et ça ne me paraît pas ennuyeux, mais peut-être est-ce parce qu'il s'agit de moi ! », note Spitz, le 3 juillet 1929, en marge de ce portrait (NAF 28099 [20] f. 128). Ce choix du nom *Octave* n'est peut-être pas innocent. Béatrice Didier le suggère : « Tous les diaristes se répètent à l'envi le célèbre : "Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre." » (1976 : 89). Ce vers est tiré du *Cinna* de Corneille.

<sup>166</sup> Ces quatre entrées en forme de liste se présentent comme un projet où le drame figure encore.

temps, sentiment qui se ramène sans doute à ce fait que je ne peux regretter ce que j'ai eu, et dont je n'ai cependant pas fait meilleur usage.

[...]

Rien ne me paraît valoir la peine d'un effort.

Un drame métaphysique à l'intérieur même de l'homme.

[...]

Si la valeur d'un individu lui apparaît aussitôt dans les branches d'activités où elle est susceptible d'être chiffrée, sport, échecs, mathématiques, science, elle est plus lente à se montrer en poésie, en littérature, mais là encore on arrive néanmoins à se juger dans la plupart des cas. Le domaine le plus rebelle à ces évaluations reste le domaine religieux. Beaucoup de vanités blessées, y viennent à cause de cette indécision consolante.

[...]

Une idée vague, très vague, qui s'emmailote dans une larve de mots, pour finir par avoir un cocon. Mais il faut avoir une idée. Ou encore la soie en vrac.

[...]

Ce qui rend spécialement difficile la mise en train du travail littéraire et plus particulièrement de la création poétique, c'est qu'on ne peut se raccrocher à rien de mécanique, de matériel pour faire transition, rien par exemple qui soit comparable à un travail de lecture, d'annotation, de fiches, ou encore de préparation d'une toile, d'un marbre. Il faut de plain-pied entrer dans le domaine spirituel. Ainsi ce remâchage de toute la part « substance » de nous-même.

J'entrevois de si belles choses,

Mon ivresse les colore.

En restera-t-il un peu d'or

Quand viendra le froid de l'aube<sup>167</sup> ?

[...]

Un ermite rencontre un yogi. Quelle différence entre les mirages où l'un et l'autre s'enferment ! Quels points de contact ont-ils ? Ils dorment, mangent, meurent. À la lettre, ils ne sont semblables que dans la mesure où ils sont des bêtes. Cela ne fait-il pas réfléchir sur l'irréalité ou au moins l'absence de nécessité des objets de pensée puisqu'il est possible que tout ce qu'on pense soit lettre morte pour l'autre. Cela prouve justement l'immatérialité

---

<sup>167</sup> Spitz a noté, en marge : B[ien].

du domaine spirituel puisqu'il échappe aux règles qui régissent la réalité des choses temporelles.

La vitesse de la lecture (qui cherche à comprendre) dépare seule la poésie de la prose.

[...]

*Et pendant ce temps-là*<sup>168</sup>

Fille à l'odeur forte, accroupie sur ta chaise où ton corps d'Andromède<sup>169</sup> attend dans la nuit le flot écumeux d'on ne sait quel Persée<sup>170</sup> t'apportant sur les plis de son manteau les ruches, les étoiles, les dentelles de tes rêves et plus fondant aussi le cœur de lèvres rouges... Ah ! chanson singulière. Reviens donc, ô beauté désolée, à la paille de ton pauvre siège. L'arbre de l'avenue, laisse lentement gémir ses feuilles. Ce n'est que le vent du soir, et rien autre, qui soulève tes cheveux. Tu le sais bien que les cavaliers des contes sont morts, mais ce que tu souhaites, c'est d'y penser encore. Tu aurais bien trop peur s'ils apparaissaient entre toi et papa, maman qui dit bonsoir à ses bas reprisés.

---

<sup>168</sup> Dans « Divers petits morceaux de littérature » on trouve une version un peu différente sous le titre légèrement modifié de « Et pendant ce temps-là... ».

<sup>169</sup> Héroïne de la mythologie grecque, épouse de Persée.

<sup>170</sup> Héros de la mythologie grecque, époux d'Andromède, qu'il délivra d'un monstre marin auquel elle avait été livrée.

## II

Sans Craven

Milieu de [19]28 jusqu'à fin septembre<sup>171</sup>

N'est pas humain qui veut.

[...]

J'en veux à l'humanité de m'astreindre à des besognes de vidangeur si je désire  
gagner de l'argent.

[...]

La solution du problème de la personnalité est de découvrir ses nécessités.

Rimbaud est encore le poète de la nature. Il peint d'après nature. La poésie monte  
haut mais elle a les pieds dans le ciel.

Maldoror est le premier qui ait décollé. Il ne repose déjà plus que sur le verbalisme.  
Il n'a pas l'aérien de Rimbaud, parce que lui, Maldoror, est le premier. Il a l'aspect d'un  
archaïque. On pourrait dire qu'Éluard est le Rimbaud de Maldoror.

Il faut lire ça comme si vous étiez non pas un lecteur, mais en train de l'écrire.

---

<sup>171</sup> En haut de cette page Spitz a noté : « De la page 202 à la page 278, j'ai recopié les morceaux lyriques à l'exception du conte du Hollandais volant dont on peut tirer quelque chose. Le 16 mai 1928 ». On doit sans doute comprendre qu'il a recopié les morceaux dont il pense tirer quelque chose, à l'exception du Hollandais volant.

Il y a outre la poésie pure, trois ersatz avec lesquels on en peut faire.

a) l'assonance

b) le rythme

c) le sens.

Noter que le sens ne vient qu'en dernier lieu. Qu'on peut écrire un poème entièrement et si on en ressent le goût, y surajouter un sens par quelques remaniements heureux. Il n'est pas indispensable que cette concession soit faite au public. En tout cas, il serait monstrueux de commencer par le sens, ce serait le sûr moyen de ne pas faire de poésie.

Pourquoi a-t-elle été ainsi ? Qui ? Mais ma vie.

[...]

Avec des coups de génie, quelques réussites de ci, de là, dans un incroyable désordre et abandon à un instinct trompeur, on conduit sa vie comme on joue aux échecs, quand l'enjeu compte si peu, qu'on ne prend pas la peine de se passionner.

[...]

*Poème du téméraire empereur*

Nul n'a su, qui des sillages, nouer à mon col les doigts souhaités. Ruches d'empires ! Ô la très sympathique lance qui déçoit les aspirations en brochette. Sur des gouffres, aux échelles que je tends, on monte, c'est une merveille, et le cœur généreux de ces acrobates me fait rire.

Oserai-je donc, moi le plomb en or ?

Oui, oui, ... commode. Non, si l'on veut. Mais le sifflet qui crie, m'appelle sans doute. Pourquoi serais-je le seul à ne point découvrir les cupules qui tendent les lèvres ourlées autour des flaques d'aurore ? Alors mes doigts de mort porteraient autre chose que des ongles, bijoux d'un sceptre immobile.

La tyrannie m'éveille. On ambitionne à force de trôner. Mais enfin la selle, cela doit chatouiller délicieusement les racines endormies du poil de l'âne. Ces soubresauts appellent la consécration du soufre.

Écrivez, annalistes, je serai téméraire.

[...]

Les mots n'ont pas de sens, ils n'ont que des sons.

Les simples souhaits que forment les panoplies nous déçoivent, car que désirent des poignards si ce n'est de percer un cœur. Les lancer dans le corps d'un veau, leur ferait

d'ailleurs le même effet. Mais il n'est pas permis par les lois, d'attenter aux jours des représentants de la race bovine qui paissent dans nos champs.

[...]

On se persuade malaisément de sa médiocrité. Il n'est pas naturel que l'homme cherche ainsi à s'abuser, il faut que par quelque côté il n'ait pas tort, et possède vraiment une manière de génie, mais il ne la peut ou sait amener au jour. L'amour le sent et s'y accroche. Les hommes s'aiment par ces coins reculés et ombreux où se cache leur génie.

Rien ne m'emporte malgré moi qui souffle de l'intérieur. Le cœur me paraît sot, l'intelligence sans rapport avec l'effort qu'elle demande. Seule la marche mécanique de la plume et le déroulement des mots, parfois, me portent.

Comment vous vous êtes promené dans les vitrines ouvertes et vous n'avez rien pris. Ô folie ! Il ne restera rien à prendre au pays où vous allez.

Des histoires, j'en ai tant racontées. Des réflexions, elles me paraissent si froides quand je les relis. Des poèmes, ils me semblent tellement tissés avec les mêmes textiles. Allons... Je devrais peut-être m'atteler à quelque étude limitée. C'est cette façon de décrire sans cesse des arabesques dans les nuages qui est épuisante.

[...]

Mais il ne faut rien perdre, car on ne peut tout avoir, et si peu que l'on ait volé, on souhaite en posséder davantage. Le malheur fut d'avaler la première gorgée de lait.

À partir de quel moment, je devins pessimiste ? Quand je commençai à écrire. Quel poison que l'ambition ! Elle nous empêche d'avoir envers les autres l'indifférence qui rendrait la vie supportable.

Mais, la vie... supportable... des mots que tout cela... La vie, quand on ne sait pas ce qu'est la mort, n'a pas de sens. La vie tant qu'elle est la vie, est supportable, sans cela on n'a qu'à se tuer. Mais ce dont je ne me consolerais jamais, c'est de voir la façon stupide dont mes contemporains emploient le temps de leur vie... Vit-on jamais gendarme mâcher du *chewing gum* ?

[...]

Dans les artères où tu passes, ô ma très noire, as-tu remarqué quelles étranges saveurs se proposent à l'absence de rêves, pour égayer en quelque manière tes organes. Mais tu ne regardais que plus loin que les butinantes coccinelles, après le tournant derrière lequel tu devais disparaître. Et durant tout le parcours tu l'as promené avec toi, ce mur de tes espoirs, qui obscurcissent tes facultés. N'importe, tu as traversé le labyrinthe. De cela tu dois être récompensé mieux que par le taureau qui séjourne à l'autre bout. Ouit, Ouit, wouah ! nous allons dérailler. Il n'importe. Nous savons rouler sur les [coupoles] blondes qui matelassent les wagons de ses grandes lignes. Ces lignes de la main du destin, que nous

déchiffrons en pirogue, en nous laissant aller au long de leurs creusures bleues pour voir, voir si la vie naît dans le val ou le cirque que l'on dit, et connaît aussi, ces femmes rigides, dans leur long voile, fortes, recluses, qui parlent à chacun, ce pourquoi la cartomancie déniche les statues de plâtre, et en propose l'étiquette aux malheureux qui pour avoir un peu d'espoir pensent à elle. Un jeune homme blond, un jeune homme brun ; il n'y a donc que la couleur des cheveux qui intéresse les foules, mais le reste, ce qui [se] [lit] sur le poitrail, derrière le sillon des côtes, dans les emmêlements des cils, le connaîtrez-vous assez ? Toute cette histoire m'emmerde, m'emmerde, m'emmerde, au delà de ce qui est permis dans ce genre de distraction.

[...]

Horreur de ce travail. Le génie n'existe pas peut-être ? Je savais bien qu'il était décerné par les autres, donc son existence...

Le vide, le vide de tout cela... Et vous qui croyez dur à vos rêves.

[...]

Mon goût de la vie ne fut jamais bien fort, mais il va s'évanouissant.

[...]

Poésie de la syntaxe, par des expressions familières.

[...]

Sur vos allées de sable où manquent bien des sourires.

La réflexion imprécise peut être, considérée de l'angle poétique, pleine de nuances. Il y a l'impression poétique qui naît d'un ton cocasse où le sens se replie maladroitement sur lui-même. Ex. : L'expédition des nuits en emballage soigné laissait de jolis bénéfices à l'antimalthusianisme. L'effet poétique peut naître d'une impossibilité logique à réaliser le sens de la phrase. Ex. : Sur vos allées de sable où manquent bien des sourires. Une poésie faite sur ce dernier principe serait plus fine que la poésie d'images par génitifs accouplés sur une syntaxe grossière.

Sur vos allées de sable, manquent bien des sourires. L'ombre des engrangements se roule et se ficelle dans un incroyable labeur que des sueurs attachèrent. Au mieux du remords confortable, loge la bête héroïque. Sans vos doigts, jamais les lèvres ne se connaîtraient chastes. Les lys du soleil sont plus rouges.

La simple juxtaposition de ces nuances, comme dans le morceau qui précède, donne un aspect heurté à l'ensemble d'où ne naît pas l'impression poétique. Cela sent le fabriqué. On peut songer à articuler ces images sur des conjonctions, prises plus ou moins arbitrairement, mais cela reste bien artificiel.

Sur vos allées de sable, manquent bien de ces sourires que l'ombre des engrangements roule et ficelle dans l'incroyable labeur des sueurs qui attachent. Pourtant, au mieux du remords confortable loge la bête héroïque, Sans ses doigts, jamais les lèvres ne se connaîtraient chastes, ni les lys du soleil, rouges.

L'effet poétique, dans ce cas, commence à naître. Mais il faut noter qu'il est bien éloigné de ce qu'il était à l'origine. On pourrait l'accentuer en repassant dans l'ensemble quelques fils conducteurs, c'est-à-dire en choisissant des mots qui appartiennent à la même famille, à la même image. On aurait un composé hétéroclite, un corps fait de plusieurs images, plus ou moins fondues, dont l'effet est poétique d'ailleurs.

Sur les allées de sable, naissent bien des souvenirs quand l'ombre sur les grains révèle le continuel effort de ces pas qui laissèrent des traces. C'est là, dans les replis de ces rides fragiles que dorment les espoirs héroïques qui furent. Ils furent... Pourtant, sans eux, les lèvres, ne se connaîtraient pas savoureuses, ni rouges les lys du soleil, qui répandent ces naissantes ténèbres.

Il faut remarquer combien l'idée d'ensemble redevient logique. L'idée n'est pas du tout poétique, ou peu à mon sens, mais elle aide alors à avaler le morceau où l'étincelle la plus près de la poésie reste : « les lys du soleil » qui se trouvait déjà dans le premier jet.

[...]

Revoyant la discussion qui précède, je pense que ce qu'elle illustre le mieux est l'évolution qui part d'une idée *a priori* qui n'est pas naturelle à l'esprit, ramène au genre de la poésie que l'on a dans le sang.

Mais l'idée initiale est tout de même intéressante, il faut y revenir en trouvant un moyen naturel de lier ces nuances. Il faut je crois ces nuances les cueillir dans une même atmosphère. Le hic est que l'atmosphère poétique où je puis me trouver naturellement est d'un pompier, d'un artiste français déplorable, tandis que l'atmosphère qui naît des mots, qui s'impose à moi, malgré moi, est plus modelable et me plaît davantage.

Les creuses défenses qui se reprennent. Si, des épis, que vos dents tranchèrent, manquent, ô volatiles, le courroux roulera dans les airs. Trois tours d'ombre englueraient la frivolité. Souples, sur nos mains que des échanges fléchissent au grand nœud de velours. Sortie des folies qui sont froides, au bras de tous nos séjours.

[...]

*Les jours de toi-même*<sup>172</sup>

Voici la nuit que tu aimes. Des hosties fondent dans ta bouche de cervelle. Tu murmures doucement des actions de grâce à ton ivresse. Et tu te réjouis du régulier roulement de ce phare à éclipses que tu promènes parmi les cris des pourceaux pour faire se lever sur les landes des alouettes de perles. Tu les photographies dans leur éblouissement

---

<sup>172</sup> Dans « Divers petits morceaux de littérature », « Le jour de toi-même ».

instantané, tu en composes ton allure. Tu te renverses, ludion des espaces, et les panoramas pris sous tous leurs angles se coupent au fond de tes rétines suivant les droites de l'infini. Toutes ces billes de roulement se gargarisent d'allégresse dans les jonctions de ton intellect et de tes apparences, au point qu'elles détraqueraient le mécanisme si la brise fraîche ne venait à chaque instant poser sa main d'infirmière et de gaze sur le front que tu restes le seul à aimer.

Le monde te renvoie la face du ciel, tu le crèves ce niveau d'éther et tu souris un instant aux Olympes qui se demandent par quel mystère tu pus passer la tête au-delà de la création. Ils voudraient te jeter leurs paquets de foudre à la tête, que déjà, riant, tu chatouilles les aisselles de planètes impossibles. Immense vraiment, tu fuis dans le soir du monde. Le soir du monde, qu'est-ce pour toi ? Une frontière offerte à ta démarche blanche et noire un fil d'équilibriste et sur elle tu files, loin, si loin, clown, danseur de corde, qu'on ne sait si tu reviendras jamais.

[...]

Ça va très vite l'action dans les romans de Flaubert, sauf les dialogues qui piétinent. Quand a commencé la notion d'atmosphère ?

J'ai surtout envie de ne rien faire. Le goût d'une nécessité est lamentable.

[...]

Il n'y a rien dans ce que j'étais alors. N'ai-je, pour cette raison, point d'ami.

La coquille de noix s'aperçoit qu'elle était vide : fable.

[...]

Quelque chose qui ne coûte pas, c'est pour cela que tous tiennent leur journal<sup>173</sup> ; en même temps ce leur est une façon de faire des gammes.

[...]

La littérature : art qui consiste à marquer l'insuffisance de pensée du cerveau par une certaine préciosité d'expression.

[...]

Il faudrait collectionner les effets de récits, comme les Grecs cataloguaient les effets de style.

La littérature ne commence que si l'on se trouve en présence d'un individu qui a du style, et cela comprend les dons, le spontané. Il faut écrire vite. Le style fabriqué, ça ne

---

<sup>173</sup> Il s'agit d'un premier commentaire explicite sur le journal et sa tenue.

compte pas. Au fond, la littérature, interprétée ainsi, est l'expression de la part naturelle que renferme l'artifice qui invite l'homme à écrire et à penser.

Je pensais préciser qu'il y a deux façons en apparence opposées d'aller à l'art, l'une en poussant aussi profondément que possible dans l'homme, l'autre en s'en éloignant.

Celui qui choisit la première est romantique, et se peint toujours, c'est lui-même qu'il étale. Avec la seconde, on semble s'éloigner de l'expression brutale, mais le style ne naît que quand, au second degré en quelque sorte, la personnalité reparaît dans le choix qui est fait des moyens d'expression.

Il semble donc bien que, détachée de toute interprétation humaine, l'œuvre d'art n'ait aucun sens. C'est évident d'ailleurs *a priori*. L'art alors ne dit pas plus qu'un caillou à un autre caillou.

Et le monde ? Dieu est l'interprétation humaine que nous faisons de ce monde considéré comme œuvre d'art, c'est-à-dire comme source d'émotion.

[...]

Qu'est-ce donc que ce sens humain, ce côté humain ? La partie commune à tous les hommes, le terrain d'échange, tout le donné de l'espèce et de l'hérédité de l'espèce. Mais cela est fluent, étant donné la malléabilité de l'homme. Oui, mais moins qu'on ne croit peut-être. Le propos de l'artiste de génie est cependant d'imposer son pli à cette guimauve.

Oui, mais il doit mordre sur un large segment du noyau autrement peu variable pour obtenir une légère déformation des bords.

Plus particulièrement, le côté humain d'une œuvre est précisément ce terrain d'échange entre auteur et lecteur, inévitable. D'où suit naturellement que le côté humain est le plus apprécié dans les œuvres puisque c'est le seul par lequel elles peuvent l'être.

Pourtant, dans certains cas, école, disciples, les œuvres peuvent être appréciées pour des raisons techniques. Mais cela est mauvais. L'artiste voit-il le côté technique ou le côté humain quand il crée ?

Il faudrait que j'écrive quelque chose dans le ton le plus direct, le plus moi, le moins apprêté possible. [L'Oraison funèbre] est terriblement apprêtée. Cette chose à écrire dans le ton direct, pourrait être une sorte de testament, de conseils, d'explications sur ce que j'ai soutiré et conclu de la vie.

[...]

J'aime bien être celui qui paie : c'est la plus grande force.

[...]

Une fatigue certaine, qui me prive de mes moyens, pour écrire la *Symphonie achevée*<sup>174</sup>, me console un peu, en me montrant que la méthode de travail choisie pour écrire cet ouvrage, encore que facile, fait intervenir des facettes qui demandent de la fraîcheur d'esprit ; donc, ce peut être bon puisque ça tient à ce qui est noble.

Ma mémoire ne garde rien. Aussi je peux tout lire, je n'en tire profit que dans la mesure où cette opération est enregistrée par une part plus animale, plus instinctive de moi-même, quelque chose comme l'âme, le goût.

[...]

Avec le métier, on arrive à ne plus avoir besoin de penser, c'est le commencement de la personnalité et du talent.

[...]

Revenir doucement à une forme ralentie et poétique, qu'efface mon accéléré de la *Symphonie*.

Il est possible que tout ça n'ait pas encore assez d'originalité pour s'imposer.

---

<sup>174</sup> Texte de Spitz que je ne suis pas parvenu à identifier ou à localiser.

Une chose que je crois bien être le premier à avoir trouvée et mise en valeur c'est le côté dramatique et poétique, des réflexions les plus banales et les plus plates du langage courant.

[...]

Et si je recommençais à raconter des histoires ? C'est peut-être très facile. Souvent, j'ai l'impression que je cherche très loin, ce qui est tout près. Ce que c'est bête cette phrase.

Pour commencer un poème, il faut ou jeter les mots au hasard ou avoir une atmosphère en tête. (J'aime mieux le mot atmosphère que le mot idée.)

[...]

Tu rassembleras des primevères, au cœur, et si parfois tu redemandes, non puisque des genoux qui tombent... Très souvent la proie s'évanouit. Qu'en penses-tu là-haut du côté de la montagne ?

Plus que des taches blanches, avec des doigts peut-être... D'autres symptômes, mais plus mous, dont la dent estime qu'ils sont verts pourtant. Là-dessus, trop de feuilles tombaient. On entendait un bruit de guêpes.

Reviendra-t-elle, elle, la ravie au pédoncule, la si grande que mon cœur berce, et le flanc qui repasse comme un cheval ? Bah ! si tes nippes au vent s'ébrouent, les songes métalliques ne se chercheront plus et on dormira mieux à côté des veilleurs du noir.

Mélange que tes cheveux, au pollen de ces parterres ! Et si inutilement. Murmure, aussi, mais les grandes outres, sont ouvertes. Un lac passe sa main sur les visages. Les petites le redemandent-elles ? N'attendez pas la diligence.

On sent très bien que ce qui précède n'est pas senti. Le ton est assez homogène pourtant. Je n'avais pas encore cherché la poésie dans ces phrases de coupe banale, assez rimbaldiennes. C'est la qualité de l'image qui est mauvaise dans ce qui précède.

Le grand problème reste celui d'enchâsser les images dans une trame de syntaxe qui ait un rapport avec la nécessité poétique du morceau, et qui ne soit pas une trame de syntaxe empruntée à la logique courante.

[...]

Les mots abstraits sont peu excitants pour la poésie ? Par exemple dans Rimbaud, il y a peu de mots abstraits. Cela tient à ce que les mots abstraits sont forgés par les nécessités de la raison, ils sont en ouate, et dès qu'on n'est plus guidé par la raison, ils n'ont plus de raison d'être. On pourrait penser à forger les mots abstraits de la poésie, mais précisément en poésie, tous les mots concrets deviennent abstraits : cœur, flamme, feuille etc.

[...]

Il y a dans Rimbaud, ces « figurines qui jouent aux cartes au fond de l'étang<sup>175</sup> », et qui me hantent. Là, la qualité de l'image est toute dans l'idée suggérée, pas du tout dans les mots.

C'est ce qui fait peut-être l'émotion. L'idée suggérée par l'image, doit contribuer à la poésie. Si la poésie vient des mots seulement (le pavillon en viande saignante<sup>176</sup>) il n'y a pas d'émotion.

L'émotion poétique est causée par l'idée qu'énoncent les mots pris avec leur sens, et par la qualité propre des mots.

Pour les distinguer un bon moyen : changer les mots, si l'émotion persiste, elle est dans l'idée (c'est le cas des figures de Rimbaud), si elle s'en va, ce qui est le cas dans la majorité des expériences, cela vient des mots.

Dans le surréalisme, la poésie est faite sans émotion avec les mots mais le lecteur tiraillant sur les mots, reconstitue une idée qui peut être poétique et apporter de l'émotion à l'ensemble.

[...]

---

<sup>175</sup> Rimbaud, *Les illuminations*, « Soir historique » : « on joue aux cartes au fond de l'étang, miroir évocateur des reines et des mignonnes, on a les saintes, les voiles, et les fils d'harmonie, et les chromatismes légendaires, sur le couchant ». Spitz citera à une autre reprise au moins, et correctement, ce « on joue au cartes au fond de l'étang » (Journal inédit).

<sup>176</sup> Rimbaud, *Les illuminations*, « Barbare » : « Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.) / Remis des vieilles fanfares d'héroïsme – qui nous attaquent encore le cœur et la tête – loin des anciens assassins / Oh ! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.) ».

Explique à propos des *Natures mortes*<sup>177</sup> que le mot hermétisme n'a pas de sens. Hermétisme serait difficulté de comprendre, mais là où il n'y a rien à comprendre, où l'on ne doit pas comprendre, il ne peut y avoir hermétisme. Si l'on dit qu'une musique est hermétique, on a tort. (On dit, il est vrai comprendre.) Mais cela veut dire « éprouver de l'émotion ». Un texte hermétique est celui qui ne fait pas éprouver d'émotion.

[...]

Mécanisation à outrance. Arriver à la mécanisation à outrance. Appuyer sur tel bouton pour que sorte la poésie, sur tel autre, le récit, etc. Être une machine à écrire parfaite.

Ne jamais nouer l'œuvre pour lui donner la gueule d'un tout, cela fait scolaire, académie. La flanquer comme ça. Les meilleurs moyens de composition, sont à l'opposé des préceptes reçus. La vraie unité de l'œuvre est dans la force des tripes d'où elle sort.

[...]

À propos de la sincérité, ils sont extraordinaires ! Ce mot me dégoûte. Sincérité. L'œuvre est là, peu importe ce que ressentait celui qui l'a faite. La seule façon de définir une œuvre sincère, c'est de dire : œuvre qui a produit une émotion chez celui qui l'a faite. Pourquoi ne voulez-vous pas avoir une émotion sans que celui qui la cause l'ait ressentie ?

---

<sup>177</sup> Texte de Spitz dont je n'ai pas trouvé trace.

C'est toujours cette impression des femmes qui veulent qu'on jouisse en même temps qu'elles. Mais les meilleurs amants ne jouissent jamais, ils le simulent. Là, on retrouve la vérité du paradoxe de Diderot<sup>178</sup>. Autre exemple : quand vous montez sur les chevaux de bois, vous éprouvez une sensation, exigez-vous que l'ingénieur en ait eu une quand il dessina les plans du manège ?

[...]

Bien persuadé que tout ce qu'on peut dire n'a aucune valeur, que la pensée est méprisable, que la seule réalité est l'émotion qui peut être ressentie, je suis logique, sans le savoir, comme toujours, avec moi-même, en écrivant des choses qui ne signifient rien, qui sont néanmoins faciles à lire grâce à leur forme syntaxique usuelle, et qui peuvent provoquer de l'émotion par l'inattendu des images ou des mots que j'y insère.

[...]

N'est-il pas pensable au milieu de sa vie, de faire brusquement volte-face, de devenir heureux quand on a toujours été malheureux. Quelque chose comme une teinture pour les cheveux.

[...]

---

<sup>178</sup> C'est à son *Paradoxe sur le comédien* (1773) que Spitz fait ici allusion. Diderot y soutient que, pour représenter au mieux une passion ou une émotion, le comédien ne doit pas l'éprouver.

Ce qui m’effraie, c’est d’avoir perdu tant d’heures. Si je m’étais dès le plus jeune âge comme Bossuet<sup>179</sup> trouvé en présence du but à atteindre, combien je serais déjà beaucoup plus loin que je ne suis.

[...]

Impression de roc confortable des grands noms : Renan, Pascal. La sensation de dégoût que vous laisse la lecture des petits et des médiocres, et, au contraire, la délivrance, le sentiment de confort que procurent les grands. Après la lecture, il faut faire (mah ! mah !) le geste de celui qui goûte sa langue après un réveil, c’est la meilleure façon de juger la qualité de ce qu’on vient de lire.

[...]

Sur un premier jet, qui fait le fond, la trame, le travail doit ensuite porter sur l’angle sous lequel il y a lieu de traiter la question. C’est même là proprement que l’on voit la qualité métaphysique de l’auteur. Il faut donc attacher plus d’importance à ce travail que je ne l’ai fait jusqu’à présent. Il était très grand ce travail chez Barrès. Chez Gide aussi, mais la basse qualité métaphysique de l’individu me répugne.

---

<sup>179</sup> Il semble que la vocation sacerdotale de Bossuet se soit manifestée dès l’âge de huit ans.

Le danger de la littérature, c'est de donner la faculté de s'exprimer à des gens qui n'ont rien à dire.

Il faut distinguer entre a) la littérature, moyen, la littérature qui est monnaie d'échange et sert à faire passer une idée d'un cerveau dans un autre. Au fond ce n'est pas ça la littérature.

b) la littérature considérée en elle-même, comme agent capable de procurer de l'émotion. C'est cela depuis le romantisme.

Dans le premier cas on s'occupe uniquement du poids d'or, et dans le second surtout de l'effigie que porte la monnaie.

[...]

Tout jeune déjà, je retrouve en moi cet instinct casanier, l'horreur des autres, le goût de l'émotion provoquée par la littérature. L'émotion seulement : un onanisme intellectuel, un peu. Et aussi cette défiance de moi-même, cette hésitation devant la nouveauté avec au contraire la certitude de ma valeur, et de mes dons dans certains domaines bien limités.

Gide est intelligent pour un littérateur, mais beaucoup moins qu'on ne le dit, et certainement qu'il ne le croit. Comparez la bêtise de certaines notes de *Corydon*<sup>180</sup>, à l'aspect scientifique.

[...]

*Octave*, si je l'achève, que doit-il être ?

Portrait barrésien, ou genre oraison funèbre.

Certes, ce n'est qu'un prétexte à littérature.

[Mais derrière] je m'attache à faire ressemblant, à titre d'exercice et pour m'apprendre à serrer une vérité, l'exprimer.

Ou à ne traiter que les côtés du penseur qui pensait avoir de l'influence sur l'époque, en les transposant, les arrangeant comme *René*<sup>181</sup>.

Barrès, un chapitre de la *Colline*<sup>182</sup>, « Les symphonies sur la prairie » : l'égalité de ton, de débit, où se fond le récit, l'événement. C'est une trame sûre. On la suit, reposé. Elle endort. Absence d'éclats. L'effet est dû non pas à ce qu'il raconte, non pas au fond, mais à la manière dont il choisit l'attaque du sujet. Il n'est pas dû non plus à la phrase qui n'est pas clinquante, mais assez simple, avec des mots ordinaires ; l'expression n'est pas rare ; la tournure n'est pas recherchée. Mais c'est ce rythme monotone, qui, peu à peu,

<sup>180</sup> Essai de Gide sur l'homosexualité, composé de quatre dialogues et d'abord distribué de façon privée à partir de 1911 (deux dialogues seulement), puis publié en 1924.

<sup>181</sup> Récit de Chateaubriand, publié en 1802. René symbolise le héros romantique par excellence.

<sup>182</sup> Roman historique, *La colline inspirée* (1913) est une des œuvres majeures de l'auteur. « Les symphonies sur la prairie » en sont le chapitre XVI.

profondément descend, vous endort comme par des passes magnétiques, et vous met sous l'influence du magicien. Ce ne sont pas des moyens de mots, de poète, ce ne sont pas des moyens romantiques d'effets produits par le sujet, c'est intermédiaire. C'est un bistouri qui passe avec lenteur entre une peau et ce qu'elle recouvre. Encore une fois l'impression de fondu, d'égalité, où se caractérise la sûreté de la main. Il n'a pas peur du je, des épisodes amenés un peu n'importe comment, tout ce qui pourrait heurter disparaît dans le courant tranquille du style.

Il ne craint pas d'être long. La symphonie déroule lentement ses volutes. Il va, revient. C'est écrit avec une oreille qui n'est pas penchée sur les phrases, ni sur la période, – il y en a relativement peu et en tout cas sans effet outrancier, c'est très discret –, mais qui écoute une sorte d'âme du récit, la voix de celui qui ayant vécu l'histoire, la raconte tout haut. Accord entre le ton et le sentiment évoqué, plus que la nature du récit.

Et on reste, naturellement, marqué du timbre Barrès, ce qui lui donne sa distinction, car il aurait pu objectiver davantage.

Ce qui me surprend, quand je compare, c'est le petit nombre d'événements de détail pour faire rebondir le débit, et l'attaque qui fait que les événements sont au second plan, intégrés dans la rêverie. Ce ne sont pas des coups de fouet qui claquent pour accélérer la bête qui s'endort, c'est le régulateur du mécanisme qu'on active insensiblement.

[...]

Curieux, cet effet du temps qui semblait ramasser les proportions, et montre que les œuvres de premier plan sont incomparablement supérieures à celles de second ordre auxquelles elles étaient mêlées par les contemporains et cela de façon presque indistincte, alors que pour la postérité, il semble qu'il y ait entre les unes et les autres une différence de nature presque.

[...]

Il y a deux choses qui pour faire le grand homme vont au devant l'une de l'autre : c'est une certaine qualité chez le grand homme et le désir de la postérité de trouver quelque chose de grand derrière elle.

[...]

Il serait bon, je crois, que je m'applique à développer mes idées et rechercher ce que je pense sur certaines questions fondamentales. Il est temps de planter les bornes de mon domaine.

[...]

G<sup>183</sup>. me reproche de ne pas sentir la réalité.

---

<sup>183</sup> Très probablement Paul Gistucci. Sauf erreur, il s'agit de la première mention dans le journal d'un intime de Spitz, si l'on excepte les rares mentions de la bonne ou des parents, évoqués jusqu'ici dans certains souvenirs.

Ceci tourne au journal, c'est emmerdant.

Ne pas faire de littérature, ou en faire, à volonté, voilà ce qu'il faut, mais pas ce mélange ou l'une poussant l'autre, la phrase tire la pensée, la pensée relance la phrase. Lamentable.

Pourquoi si on ne souhaite de recommencer aucune minute de vie, cette sensation de contentement qui vous saisit lorsqu'au retour d'un voyage, on retrouve les normes de sa vie précisément ? L'homme ne souhaite-t-il que des variations insignifiantes dans un cadre toujours identiques ? Et l'importance de ces variations qu'il souhaite, n'est-elle pas à la mesure de son âme ? Celle qui souhaite l'anéantissement, aspirant à la plus grande variation, aurait la qualité maxima.

Définir ce que j'entends par qualité métaphysique et l'importance que j'y attache.

[...]

Remarquez le côté cosmétique, artiste français, de ma poésie et l'aspect caustique, froidement humoristique de ma prose rapide.

Les vers qui longent les murs, le soir,

Les eaux laissées au creux de la roche regardée jadis,

L'écharde sur le pont, qui blesse le mousse,

La tige qui s'incline sur le talus du chemin de fer,

Le bouton du commutateur dans la maison de l'enfance et qui n'a pas changé,

L'empreinte de l'orteil sur la vase en Océanie,

L'étincelle qui sort du haut fourneau et courbe sa course,

La rouille sur la grille d'un cimetière,

L'aiguille du pin qui tombe,

Le vieux jouet dans le terrain vague à côté du seau émaillé,

La racine du légume sauvage quelque part dans la terre,

Un nuage que nul ne voit sur une plage déserte.

[...]

Qu'à peine ce sycomore

Invite à l'abandon,

Dualité de l'ombre

Absente et de la phonétique.

Si l'entendre ne suffit

À rafraîchir, remontez

Le mécanisme de votre poétique

Plus fatigué que votre marche.

Suivre le déroulement de l'émotion causée par les mots et ne pas peindre ou reproduire une émotion sensible apportée par la vie, voilà la différence entre la nouvelle et l'ancienne poétique.

[...]

Il était lâche : il n'avait pas le courage d'être ce qu'il était.

[...]

C'est en glissant bien loin, sous les tunnels et plus loin encore, que l'on retrouve ce qui se perd, et qui descend ou monte, c'est-à-dire la même chose. Car qu'est-ce qu'une tête à l'endroit ou à l'envers ? En voulez-vous des preuves, ô pendus des grands cirques<sup>184</sup> ?

[...]

---

<sup>184</sup> Ce « Pendu des grands cirques » est un titre qui reviendra souvent, sous cette forme exacte ou sous une autre, légèrement différente.

Une sorte d'instinct me fait croire que je ne suis pas encore complètement impressionné, comme la plaque, et qu'il serait prématuré de passer sur moi les couches de révélateur. D'où cette impression de non-maturité.

D'un bouquin feuilleté chez le libraire, je conclus, que je repousse le surréalisme dans la vie courante, la mienne, la vraie vie, de toutes mes forces. J'accepte le *postulatum* de la réalité, entièrement, absolument. Quant à ma vie spirituelle, artistique, littéraire, j'accepte qu'elle se déroule sur le plan de la surréalité.

[...]

J'agis dans l'écriture exactement comme je joue aux échecs. Je le fais avec plaisir, mais je joue vite et je m'engage dans la première apparence de solution, sans vouloir ou pouvoir contempler l'échiquier à une hauteur qui me donne une sûreté de jeu sur une grande étendue. *La symphonie achevée* est une partie éclair.

Je n'ai pas encore trouvé ma forme en littérature. Je ne veux pas me laisser aller à mon inclination, c'est ce qui me perd. Cette divagation interdit la hauteur de vue. Mais en suis-je capable ? Suis-je également capable de poésie ? Je la sens bien, mais l'originalité de mon apport est moins certaine. Je pense par images, c'est un fait. Les images viennent tout naturellement, les images au vieux sens du mot, c'est-à-dire l'image comparaison, mais que je substitue à l'enchaînement réel du raisonnement. Ex. : La force se perd dans l'éparpillement. Je pense à un arrosoir à partir du mot perd et « l'éparpillement » viendra

par la représentation que je me fais des jets de la pomme. Cela je l'avoue, parce que je suis honnête, mais je suis sûr que tous font de même : L'homme ne pense que par analogie.

Pourquoi le lyrisme est mouvement ? Parce qu'on peut le lire vite. On le lit vite parce que la construction de la phrase est celle de la syntaxe usuelle.

Si l'on est obligé de choisir avec lenteur ses images, pour créer l'atmosphère poétique, la syntaxe ordinaire ne porte pas le débit ; elle est plus compliquée ; il n'y a pas de lyrisme. Ex. : Rimbaud, Mallarmé.

[...]

Pourquoi me forcé-je à écrire ? Parce que je suis seul, et seul on n'a rien, rien à dire.

Si j'ai une attitude, je ne suis pas conscient de l'avoir. Peut-être suis-je trop sincère, alors je joue mal. Les autres, qui se sont choisis une attitude, en sont très conscients.

Tenter de rentrer dans l'humanité, par le détour de soi-même, c'est le seul intérêt que je vois dans *Octave*.

[...]

Au fond, la poésie, c'est de la métaphysique. C'est beaucoup plus une chose de mots, que d'humanité. J'ai raison. Continuons à secouer les mots.

[...]

Le serpent étrange renonce. Les mains d'or, avec des striures, l'invitaient pourtant. Mais le garçon dit qu'aujourd'hui il a dû trop faire d'exercice.

Tant pis pour la pomme d'escalier, et les veinures de marbre de l'antichambre. Il y aurait un petit ballon à chaque balustrade du balcon que cela n'étonnerait personne. Si, au fait, j'y pense, le vieux du bout du jardin... Ah ! celui qui mit des gâteaux sur le toit de cabane.

Mais à sucer vos doigts d'eau verte, vous ne sentirez sur vos langues que des sensations sans grandeur. Elles ont répondu en haussant avec leurs épaules, les bretelles paille de leur chemise, que les plis de leur robe ne craignaient pas le vent.

Ainsi nous allions vers les portes, et nous interroignons. D'autres montraient des genoux. Certains voulaient bien les baiser. Mais la grimace de la receveuse a toujours arrêté mon compagnon. Pour moi, je dirai plus tard ce que je pense de toutes ces choses.

Il ne faut pas retenir dans cette écriture consciemment inconsciente, ce qui est dû au souvenir personnel. C'est tricher.

[...]

Mon attitude vis-à-vis du surréalisme est celle de Barrès en regard de la religion. Pleine de sympathie, la regarder comme source d'émotion, mais, certes, point pour y croire.

[...]

Après le dévissage des mots, que la longue habitude du langage raisonnable avait associé les uns aux autres, on peut les remettre n'importe comment, mais ça ne fait pas de la poésie. Le tempérament du poète (mot idiot) se voit à la façon dont les mots se regroupent en lui. Je me suis trop laissé aller jusqu'à maintenant à un sirop rythmé, qui n'est pas moi au fond.

[...]

Écrire pour publier, je ne savais pas que c'était si effroyable.

La poésie, c'est l'écriture à quatre dimensions.

[...]

Apologue : Le moustique volait. La sauterelle se risque à l'imiter, et ne pouvant y parvenir, se lamentait : ces sauts ne ressemblaient à rien. Elle était faite pour être sauterelle, être elle-même. Rien ne lui servait de pleurer.

[...]

Ne pas se livrer à des réflexions sur ce qu'on fait, dans la qualité métaphysique<sup>185</sup> et  
*Octave.*

La qualité métaphysique, doit être une réalisation, et non pas un exercice. Il est  
 temps d'attaquer le morceau.

[...]

*Triptyque*

Tremble. — Pourquoi ? — Joue. — Pourquoi ?

Un pied pousse la balle, l'autre...

— L'autre, pourquoi ?

— Tu n'as pas su peut-être ?

— Ne pas savoir ! on sait toujours...

— Alors ?... — Oui, alors ?

— Il y a plus, plus, plus...

— Il n'y a plus.

Ah ! perpétuelle, perpétuelle...

---

<sup>185</sup> La *qualité métaphysique* désigne vraisemblablement un texte déjà rédigé ou en cours de rédaction.

[...]

Sur l'ennui de la province. – Le jeu est trop lent. Le seul qui se joue est le drame métaphysique, combien ralenti, on ne le sent plus. Il manque l'atmosphère, qui active ce drame en permettant le jeu. Toute la vie, la ville, n'est qu'une agitation, un jeu, qui accélère le drame.

[...]

Raconter des histoires qui aient l'air vrai, lamentable.

[...]

### *Idylle*

Je ne sais. — Mais si, tu devines bien. — J'ai peur, aussi. — Mais regarde, là-bas, tout s'allume très doucement. — J'ai l'impression que — Mais que... — Je n'ose pas. — Mais, je serai si doux, si tendre. — Je te donne mes yeux, prends-les. — Mais, je veux tout. — Je ne peux pas. — Mais si, mais si, à la foire, et puis le soir rentrer, savoir que ce sera autre chose que soi. Et mes mains qui t'aiment. — Je ne veux pas, non, je ne veux pas. — Mais si tu veux, puisque je veux. Toutes les étoiles. Il fait très tiède. Et tu fermes les yeux sur des lèvres douces. Et la bouche tout près de l'oreille. — Je t'entends. Tais-toi. — Mais non, tu n'entends pas, tu ne sais rien. Je ne dis rien. Je suis mon visage et ton trouble. Je suis une tiédeur de doigts. Toutes les nuits du monde rabattent leur manteau sur nos têtes.

Et tu ne veux donc pas, comme dans les fleurs, dans les cartes postales, les lumières des théâtres et l'ombre des films ? Tu ne sais donc pas que je suis tous ceux-là ?

[...]

En vérité, elle s'accroît cette impression de ne pas faire partie d'eux. Quand par hasard, j'y échappe : femme, ivresse, enthousiasme, je suis heureux. Mais suis-je donc si noir, que, seul, je m'ennuie. Moi et le rien face à face, je devrais chanter.

[...]

Assez de confidences ; ceci n'est pas un journal, mais un cahier de croquis.

[...]

Les filles de ces pays, coiffures d'autrefois, si jolies,

Et tout cela dans une ombre, où se traînent les simples langueurs.

Mais qu'elle étale sa rondeur, la lune,

Alors tombe une poussière d'enfance et de mousquetaires.

À demi, entre des doigts simples...

Et tout ce qui s'échappe, là-bas, vers les tombereaux du soir.

Moi, si long, si couché, emporté vers ces fêtes

Quand rien, pas même le bruit, ne me retient par ma chair.

Pourtant, c'est elle qui bée, qui m'apporte mon goût

Pour tout ce qui se superpose.

[...]

Sauras-tu ? Oui, sauras-tu ? Mais, non, c'est impossible...

Tous les hérissons d'or que j'ai mis au soleil

Des mots, ne sont que des annonces

En des quatrièmes pages que tu ne saurais lire

Car voici l'heure, l'heure que tu ne dépasses jamais.

[...]

La plus grande détresse, du fait qu'elle s'avoue, y entre une part de comédie, partant d'hypocrisie.

19 ans avoués (20 avec le recoupement) son allure de vieille putain. Mon cynisme, le « Je ne suis pas un habitué ». Sa docilité sans exemple. Sur le banc, la vision dans le soleil, et son sourire pour voir si j'étais satisfait. Mes volontés draconiennes, et après la maigre compensation ses pleurs sur mon épaule. Ma promesse du soir, tenue. Ce qui m'émeut le plus, c'est ce geste pour me serrer la main, après que je lui eus donné ; ce geste qui resta inachevé, qui était timide, et que je ne vis qu'après son achèvement. *Bis repetitae.*

Mes propositions brutales, à l'adieu. Et pour dernière vision, cette façon qu'elle avait de draper son manteau pour cacher sa robe trop courte, et ce port de tête un peu [honteux/hautain], de myope, peut-être. Mais, à la seconde entrevue elle me parut moins attendrissante. Je refais le travail par imagination, et ivresse légère, dans le sens de la sentimentalité. Une certaine connasserie qui n'est pas sans élégance, c'est de moi qu'il est question. Suzanne.

Ne dramatisez rien, le drame est dans vos têtes.

[...]

Écrire un truc sur la ville. En ce temps-là, la terre était habitée par des villes.

[...]

Une œuvre comme le *Dédalus* de Joyce, n'a aucun intérêt littéraire, parce qu'elle est écrite en charabia et n'a pas de style. Pourquoi les pensées qui se déroulent dans la tête de Mr X me captiveraient-elles ? Je m'en fous. Mais ce qui me plairait serait de voir comment, de ce déroulement des pensées, on arrive à faire œuvre littéraire, à en nourrir la pâte d'un style. C'est toujours la même erreur, qui fait que le stupide lecteur n'apprécie que l'idée, le sujet. Il ne peut s'élever à la conception du style.

[...]

Écrire cette chose, en transposant tout, avec ma vision personnelle, sans romancer.

Sous forme de drame.

[...]

Analogie en effet : la peinture académique, peint d'après nature, la littérature jusqu'à ce jour essaie de traduire des idées. Erreur : la littérature n'est pas plus l'expression des idées que la peinture, la représentation du réel.

La littérature est une chose qui vit dans les idées et les mots, comme un bacille dans un bouillon de culture. Il suffit d'ensemencer, et de se placer dans les conditions où ça se développera.

[...]

Le style, c'est l'inhumain, le supra humain. Il n'y a style qu'au moment où on n'attache plus d'importance à ce qu'on raconte.

[...]

L'écriture fausse la pensée en obligeant à des développements artificiels.

Ce trouble qui croît en nous avec l'excès de liqueur séminale. Il n'y a jamais de point de vue exact. Les jours de brume, la brume est aussi vraie que le panorama du soleil.

[...]

Surtout pas d'observation de la réalité, pas de notations précises, pas le travail d'artisan qui consiste à dire ce qui est.

Il est possible qu'avec l'âge, pour lutter contre l'impression grandissante de la vanité de toutes choses (qui pourtant vous conduit en douceur à l'idée du néant dans lequel on va disparaître), on ait besoin de se raccrocher à des notions d'utilité, de réalité. C'est ainsi que notre civilisation qui est faite ou régée, ce qui vient au même, par des hommes de cinquante à 65 ans, prend toutes choses au sérieux, et se penche avec foi vers la réalité. L'artiste qui vieillit, qui ne peut manquer de comprendre mieux chaque jour la vanité de toute sa production, s'incline vers les arts où cette vanité est un peu moins apparente : l'architecture, par ex. (C Claudel<sup>186</sup>), ou veut que son œuvre serve à quelque chose, avoir eu une action, une efficacité. André Gide et ses nègres.

[...]

---

<sup>186</sup> Les références de Claudel à l'architecture sont nombreuses, en particulier dans *Connaissance de l'Est* (1900). Un de ses poèmes s'intitule précisément « L'Architecte ».

Pas de doute que dans les *Natures mortes*, je tiens ma poésie. À force de jongler avec les mots, je réalise des assemblages nouveaux qui ne sont pas arbitraires, car ils me permettent de traduire ma sensation vraie. Non seulement j'ai donc l'émotion que me procurent les mots, mais encore je peux m'en servir pour traduire une sensation originellement sans rapport avec les mots. Le vase qui était beau de l'extérieur (émotion causée par l'assemblage des mots) est creux et peut contenir quelque chose.

[...]

Tout ce qui joue, sonne, agite sa crécelle, se propose à ma loterie.

Des filles, en rondes, en bandes, enguirlandant d'un chapelet de  
tailles ma boutique.

Mais le magicien est maussade.

Il y a cette odeur de marchand de frites : tant de graisse qui ferait mieux au pivot de  
la roue.

[...]

Plus la verdure a le hoquet, plus les tonnelles chahutent.

Et quels jeux d'âne se nouent sous les corsages et les gilets !

La rêveuse qui caresse ses regards du rebord de sa paupière

Peut-elle être si près du drôle des balançoires ?

Au microscope du songe, elle est hideuse de microbes cette goutte de spirituel. Et qu'il est heureux le piano mécanique !

Le poème de mots n'a pas le même sens que le poème senti, et cela se sent même quand ils sont également incompréhensibles.

[...]

De temps en temps, pour voir où en était son inconscient, il ouvrait le robinet au dessus duquel il avait marqué poésie, et faisait une prise suivie d'une analyse.

Moi, c'est à grande vitesse de débit que je suis le plus ressemblant.

Rimbaud, c'est la reconstruction, ou la traduction d'une émotion visuelle, avec les assemblages de mots, familiers à l'auteur et qui l'émeuvent, et dont la juxtaposition sur l'émotion, donne à l'ensemble son caractère original, et fournit l'émotion générale, ajoute de ce fait un élément d'émotion supplémentaire. Comparaison : Rimbaud c'est la mosaïque, alors que jusqu'à lui on avait peint à fresque. On pliait le trait à l'émotion, au sujet.

[...]

Pauvreté et mesquinerie du système métaphysique auquel aboutit l'effort de toute une vie d'homme, – je pense à Descartes.

Il faudra que je commence à me poser les grandes questions.

[...]

Je refuse de me laisser émouvoir par les procédés voisins de ceux que j'emploie. Il y a là comme une revendication morale de propriété, une sorte de défense inconsciente. Et pourtant ce domaine est à tout le monde. Mais on est jaloux.

[...]

La poésie ne nourrit pas son cerveau. La poésie est un bien de consommation. Je ne l'aurais pas cru.

[...]

Il n'y a pas longtemps que j'ai remarqué qu'en tous les domaines, chaque grande chose est une pointe, et après elle, se greffe sur elle une masse formidable de contrefaçons plus ou moins mesquines, qui en quelque sorte l'étaient, la portent, n'en sont pas l'explication puisqu'elles sont venues après, mais une sorte de justification. C'est une ruée aussi, peut-être, par une porte ouverte. Exemple : tel roman, telle note originale d'art, la mode. Tout cela va au petit peuple.

[...]

Cette chose, qui me faisait plaisir, sur laquelle s'appuyait tout l'équilibre de mes actes, mon humeur souriante, et l'aspect heureux que prenait pour moi l'univers, j'ai compris son importance quand, m'apercevant qu'elle était fausse, tout autour de moi a changé de couleur, aussi soudainement qu'après l'éjaculation.

[...]

Front à front, dans les grottes des âmes,  
 Bras dessus dans les champs,  
 Côte à côte à la ville,  
 Poil sur poil dans le silence et l'ombre<sup>187</sup>.

Quand un poème se noue en un tout genre artiste français, il est mauvais et il ne faut pas se laisser aller au plaisir qu'il procure. La poésie, la vraie, est dans le choix de nuances dont il est inutile qu'elles fassent un tableau.

[...]

Je suis pourtant un être qui ne demande qu'à rire.  
 Au silence qui s'enfuit, un mouchoir

---

<sup>187</sup> Spitz a noté « B[ien] » en marge, peut-être au moment d'une relecture.

Avec de la lavande et des boucles en cristal

Pour une bergère son mouton

Ton taine...

Il faudrait se soumettre à un désaxement plus continu du fond de la personnalité pour trouver la source sous le rocher.

[...]

Sujets de conte : La journée. 1° Donner simplement les adresses que reçoit un chauffeur de taxi. 2° Mettre bout à bout les phrases qu'on entend durant le jour.

Noter que la sexualité est le seul côté par lequel l'humanité peut s'endurer, si l'on soustrait l'ordre du cœur. Du point de vue intellectuel il ne peut y avoir de l'intérêt qu'à connaître une élite.

[...]

Carmen<sup>188</sup>, ces noms génériques, aussi ingénieux [impérieux ?] que ceux des héros de romans.

---

<sup>188</sup> Héroïne de la nouvelle éponyme (1845) de Prosper Mérimée, adaptée à l'opéra par Bizet (livret de Meilhac et Halévy) en 1875.

[...]

Sur trois longs cris de sifflets, les cœurs des papillons crucifiés,  
 Retournaient vers vos volants, ô forêts. Sourires et nids  
 Sans doute. Ombrelles, pourquoi des ombres si denses, qui  
 Ne dansent pas comme les feuilles tricotent ?

[...]

Des opinions, comme du cristal. Un sourire, branche arrachée.  
 Une cervelle, en œil de mouche. Mais la croupe, oh ! à la crème.

Nouer le traversin aux phalanges d'un squelette.

Bâillements dans les lucarnes.

Sur les toits où se pendent les hamacs qui pensent.

Il mange sa chandelle. Curieux. Curieuse aventure.

[...]

L'aura de l'écriture due

- au style pendant les siècles classiques.
- à la signification prosaïque du texte même, au XIX<sup>e</sup> (atmosphère roman).
- aux mouvements de la pensée, en notre siècle.

[...]

La délicatesse de cette femme de bordel, qui avait senti que, malgré moi, j'avais mis un accent dramatique dans mon « pas si beau » et qui insistait sur le côté loufoque de la patronne dans son « pas si beau ». Ou plutôt avant de parler de la patronne, elle avait dit : « C'est chic d'être appelé beau garçon. » etc.

[...]

Une des premières précautions de l'individu qui se choisit une attitude, c'est de ne pas montrer ses points faibles, et de refuser mordicus de les reconnaître.

Moi j'ai l'attitude de celui qui n'a pas d'attitude.

[...]

Et également quelque chose de grand, hétéroclite, dramatique, où le ton soit tel que la transposition permette de tout dire sans ridicule (un peu d'herméticité par conséquent), mais où les choses restent nues et simples comme dans une œuvre archaïque.

Mais ne pas oublier que ce qu'il y a de plus important dans une œuvre littéraire c'est son ton, et qu'il faut surtout connaître les moyens techniques de le réaliser. On ne le conçoit

jamais bien nettement ce ton, pourtant il faut le sentir. Pour ma part c'est avec le ton de quelques mots jetés au hasard, et que je sens ensuite nettement, que je fais tout un morceau.

Avec mon désir d'universalité, il est en effet tout à fait naturel que j'emploie dans mes œuvres toutes les personnes du singulier et du pluriel pour me désigner.

Quand les mots expriment quelque chose que l'on sent et que l'on ne pouvait penser, c'est la poésie.

Sur ces exercices d'entraînement.

Il y a pendant l'écriture une sorte d'intelligence de ce que je fais, qui monte ou descend, comme un ballon, en se déplaçant naturellement en plan à la vitesse de la plume. Cette comparaison du ballon m'apparaît très exacte, parce que précisément les perspectives qui se découvrent d'une nacelle sont fonction de la hauteur, comme celles que donne l'idée sur l'étendu de ce qu'on va dire :

- si l'intelligence est nulle, ballon au ras du sol, les mots se suivent sans suite
- légère altitude, les mots s'attachent en chapelets de quelques grains pour avoir un sens
- l'altitude prend, une idée, une émotion qui fait qu'on passe à la période.

On peut aussi dire que suivant la vitesse de montée ou de descente, naît le lyrisme. Le ton de l'œuvre est donné par ces variations d'altitude. Si le ton est égal, si l'altitude est

rigoureusement la même, c'est l'œuvre classique, à allure universitaire. Suivant que l'auteur est plus ou moins intelligent, c'est plus ou moins intéressant.

L'œuvre romantique est à altitude plus variable.

Mais dans ce genre d'œuvres, surtout l'œuvre classique, c'est à tête reposée que l'auteur assure l'unité de son altitude, gonflant à grand renfort de travaux supplémentaires, son ballon dans des endroits où il a dégringolé.

L'idéal serait d'avoir une altitude uniforme et très élevée qui ne décroisse jamais et cela à la plus grande allure de plume possible.

La qualité d'une œuvre, je ne dis pas l'intérêt, est due à la souplesse et à la hauteur de ces variations d'altitude, qui sont ce qu'on peut appeler le style.

Il faut croire que toutes les fois que l'on écrit au hasard en pensant à une chose, les mots traduisent clairement l'idée qui habite la pensée.

L'exercice que j'ai fait aujourd'hui à l'entraînement vers la page 35<sup>189</sup> est intéressant car il m'a montré, ce qu'était la perfection du mécanisme.

J'étais fatigué, et je l'ai fait l'esprit en rase-mottes, sans chercher à faire travailler en quoi que ce soit mon esprit. C'est de l'écriture surréaliste parfaite. Ça doit être idéal et sans intérêt propre, mais cela m'a montré combien un morceau comme les mouvements en symphonie, était loin du surréalisme et intéressant en soi, car la pensée y a travaillé tout le temps, œuvrant sur les images qui naissaient, et en provoquant d'autres. Exactement

---

<sup>189</sup> Je n'ai pas retrouvé la page ou l'exercice en question.

comme dans *Maldoror* et certains morceaux d'Aragon, la pensée continue à dominer. Et les procédés que j'ai utilisés du mouvement pour relancer la pensée et que j'ai définis *supra* ne m'ont pas du tout servi, je n'avais avec mon esprit absent qu'à voir à l'horizon de trois mots et c'était tout. Au lieu de me sentir avec le cerveau très fatigué après, j'avais l'impression que j'aurais pu continuer pendant très longtemps.

Pour qu'il y ait œuvre, il faut que l'esprit domine, et se sente d'un bout à l'autre. Ce n'est même qu'à ce prix qu'il y a œuvre. J'ai bien vu qu'il n'y avait pas œuvre dans le morceau précédent d'Entraînement, mais j'ai senti qu'il y en avait certainement une dans les mouvements (*Symphonie*).

[...]

Le style de Chateaubriand dans la *Vie de Rancé* est inattendu. Cette brièveté de l'expression, ce caractère elliptique de l'enchaînement des propositions, ce détachement de son sujet et la vigueur avec laquelle la touche est dominée. La dernière œuvre du maître dans laquelle il fait fi de tous les artifices, et c'est l'essence même de son talent qui conduit sa main. Il ne cherche pas à plaire. Non, il jette l'œuvre comme ça. L'ossature de tout son génie paraît. Tant d'aisance dans cette raideur de ton enchanté. C'est l'essence, l'extrait du style des *Mémoires*<sup>190</sup>, sans apprêt. Que cela est grand !

---

<sup>190</sup> Les *Mémoires d'outre-tombe* (1849-1850) retracent la vie de Chateaubriand. *La vie de Rancé* (1844) est une biographie d'Armand Jean le Bouthillier de Rancé (1626-1700), réformateur de La Trappe.

À propos de Pascal, cette densité de la pensée au XVII<sup>e</sup> siècle surprend toujours. Pas trace de remplissage. On ne parle que pour dire. Et quelle sombre lucidité chez ce Pascal. L'œil observe, l'esprit consigne avec une amertume sombre et résignée.

[...]

Plus jamais, il n'y aura  
 À des fatigues entières, peut-être délivrées,  
 D'autres hampes.  
 Redonne-les tes bas frissons  
 Au front de tant d'étoiles brisées,  
 Où le jour se méprend.

Idiote, cette remarque de Mallarmé qui se désolait que « soir » fût un mot éclatant et « jour » un mot sourd. Il n'y a qu'à dire « soir » quand on veut la fanfare et « jour » s'il faut des rideaux de tulle.

[...]

Je ne peux lire Descartes sans voir entre mon œil et la page, sa sale gueule peinte par Franz Hals<sup>191</sup>, et ça me gâte tout mon plaisir.

---

<sup>191</sup> Franz Hals (ca. 1580-1666), peintre néerlandais, auteur de portraits et de scène de genre. Un des représentants majeurs du Siècle d'or.

[...]

Le langage raisonnable est fait de métaphores usées. Il faut se faire un langage à soi, et qui ne soit que métaphores originales.

Mais enfin, on peut peut-être penser autrement. Qui l'a essayé ?

[...]

Il faut prendre conscience de soi, là est la tristesse, pour être. Et c'est en délimitant sa métaphysique, en raisonnant sur ce qu'on en fait, non qu'on l'explique, mais qu'on en prend conscience.

[...]

Dans cette écriture à l'entraînement, il ne faut pas avec force enchaîner sur les images évoquées dans le regard par les mots, car cela revient à se confier au sujet, d'une façon détournée, plus subjective, toute personnelle, mais au sujet tout de même. Il faut une explosion d'un sentiment quelconque, et le traduire par n'importe quels mots. L'explosion du sentiment dans l'attaque de la phrase, sa coupe, son rythme, la variété dans la tournure. Dedans on peut mettre tout ce qu'on veut comme substantifs et génitifs. Voilà le véritable

style de ce genre d'écriture, et la seule façon d'opérer. Et pas de philosophie, pas d'histoire, des mouvements d'âme : colère, lyrisme, douceur, paix, balancements, etc.

[...]

Il y a un point de vue d'où l'on voit tout cela (la vie) se tordre comme rien. C'est de là qu'il faut la peindre. Et pas en filmant les rues et les grimaces.

[...]

Je sais très bien ce qui fait la qualité métaphysique des phrases banales, entendues, contenant les expressions les plus rebattues du langage, c'est qu'elles représentent le réel, le tout ce qu'il y a de plus réel de la langue, de la vie, et c'est le point de vue, tout intellectuel, tout détaché auquel je me place pour les considérer qui donne l'écart voulu.

Toute l'aventure freudienne, n'est qu'un détour par lequel en ce siècle où l'on ne veut plus croire au réel, on fait réapparaître ce réel sous la fable. Car on ne peut vivre sans fable.

Qui se perfectionne, devient plus habile, en arrive obligatoirement à supprimer les échelons intermédiaires de sa pensée, et à ne plus en donner que les angles saillants, brillants, supposant assez d'intelligence au lecteur pour le suivre et soi-même répugnant à

être toujours un guide-âne. Pour en venir là, il a suffi de deux ou trois ans à Rimbaud. Chateaubriand eut besoin de toute sa vie avant d'écrire comme dans la *Vie de Rancé*.

[...]

Surprenant de voir combien tout ce XVII<sup>e</sup> siècle est à base « moraliste », connaissance mondaine du cœur, et des « raisons du cœur », cette science de l'homme dont parle Pascal. Un Rancé est le type du moraliste ascétique et religieux, du génie « monacal » adéquat à son siècle. Et parce qu'il n'était point de son siècle, un Fénelon fut condamné.

Fénelon eût dû vivre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec Rousseau précisément. Cette science de l'homme était passée dans la vie mondaine. Tous les génies du XVII<sup>e</sup> siècle ont des racines à la cour.

[...]

Barrès : de ceux qui ont estimé inutile de recourir à la fiction pour être intéressants.

Sur des variations auxquelles on s'abandonne, par lyrisme, appels de mémoire, hasard, etc., le dernier travail, quand on en fait un ouvrage, est d'y faire passer un fil raisonnable, comme on coud l'ouverture du sac sur le cadavre à jeter par-dessus bord.

Réflexions critiques sur « Le pendu ».

Ne pas se laisser aller à la veine philosophique qui reste sans rapport avec la vitesse de l'allure, exige un ralentissement dans la lecture, et pourrait faire croire à la signification raisonnable du texte. Ces pensées philosophiques sont en général enfantines d'ailleurs.

Ne pas changer trop fréquemment de ton, en enchaînant systématiquement sur un seul mot de la phrase, car cela devient ennuyeux.

Les morceaux les mieux venus sont ceux d'abandon à quelque chose qui n'est pas philosophique, qui n'est pas image précise, mais pris entre les deux laisse voir les mouvements de la pensée et du style, par transparence à travers la matière devenue très ténue.

Pour moi, je crois que ces moments correspondent à ceux où j'ai écrit avec une idée générale, (des images cueillies dans la même atmosphère font très bien) et où j'étais porté par un sentiment vigoureux.

Il ne faut pas qu'on puisse se croire obligé de suivre le sens, et que tout ça concoure à autre chose qu'à traduire une dextérité de plume.

Quant à la surcharge d'images, elle est bonne comme stimulant pour l'imagination car parfois on démarre sur l'une d'elles. Mais il faut observer que dans les meilleurs morceaux, ce luxe d'images grossièrement offertes par le procédé le plus simple, l'énumération, disparaît. Quelque étincelle prolongée avant dans les mots. Effacer la fibre trop grosse d'humour. Soigner l'élégance des flexions.

Maintenant, il faut commencer quelque chose, quelque chose où je pourrais être vrai, où je me dise : eh bien, ça, en vérité, je le pense. Mais est-ce possible ? je veux dire de penser.

L'impossibilité de penser sans écrire, est gênante : Penser en l'air, cela s'émiette tout de suite.

Une sorte de drame tragique, où la vitesse de l'écriture ferait la différence des caractères. Mais où trouver une intrigue qui ne soit pas une intrigue ?

[...]

Essayer tout de même cette écriture extra rapide avec quelques repos. Quelque fil lancé dans le moment que l'on confectionne la pâte. Le principe est d'avoir une idée directrice, et plus l'écriture est rapide, plus l'idée doit être élevée si l'on veut faire quelque chose de propre, car alors elle guide sur une assez longue étendue.

Ces idées sont comme les anciennes tours du télégraphe Chappe, elles doivent sans se toucher se passer de l'une à l'autre le flot de signaux avec lequel on roule à travers la campagne et dans tout ce qui se rencontre.

Noter aussi les moments, où le flot semblait traduire quelque chose qui eût été intraduisible avec les procédés ordinaires. Il faudrait que ce fût toujours ainsi : poésie.

[...]

Ce grand drame, voyons.

La mémoire des expériences passées, voilà les bibliothèques.

Un voile : — Parce qu'une aile, parce qu'une aile...

Un fragment d'une même coquille d'œuf, vient comme une cuiller racler le plancher de la scène.

Le souffre-douleur : — Songes de toutes ces misères, qui riez, et sans autre envie que de dire, non.

La jeune fille : — Oui, maman, puisque je te l'ai promis.

À ces mots, la locomotive du rapide secoue un peu la lumière du passage à niveau qui chante :

La lumière : — Mémorable ma dernière grand-mère

Sur des genoux peu vénérables...

Le promeneur : — Ce drame est idiot.

Le drame : — Quel manque de tenue, insulte.

[...]

Je saute sur des pierres qui ne mordent plus

La rivière, et les ombres des moulins qui tournent.

Vous ne voulez plus qu'à des hivers revenus

S'attachent les faveurs des Toinon, des Éliane

Eh donc, regardez, beaux Sires,

On documente sur la berge

Le marché des opinions qu'échangent les poissons de rivières.

[...]

Ce grand lévrier sautait des haies. Il était blanc et c'était l'Angleterre. Moi, avec des patins à roulettes, je courais tout autour d'une piste qui encerclait la carte des îles britanniques.

Et voilà ce que je voyais, et je ne savais pas pourquoi.

Chateaubriand. Le procédé qui consiste à terminer chaque paragraphe, ou la plupart d'entre eux, par une phrase lapidaire annoncée par deux points, fatigue, et dans les mauvaises périodes, à la fin des mémoires, on attend cette phrase ; elle perd alors toute sa vertu incisive, elle devient banale comme une légende d'agenda ou ces explications qu'on lit sous les dessins qui décorent certaines assiettes. Elles en deviennent même ridicules parfois, et l'on pourrait s'en moquer, comme d'un tic ignoré de celui qui le possède.

[...]

Trier un peu tout cela.

– poésie sur une image fantastique

sur une combinaison de mots

– prose en mouvements de pensée, avec n'importe quels mots, et même les plus heurtés, dans un courant de style qui leur donne de la tenue.

– se tenir à égale distance des lumières philosophiques, et de l'incompréhensible saugrenu qui n'enregistre que les décrochements de la machine. Essayer de mettre un peu d'ordre *a priori* dans la divagation. Faire des exercices de densité de propos (notes critiques etc.)

Chez Valéry la forme pense souvent pour le fond.

Il n'y a pas, ne peut y avoir d'objectivité parfaite (même en mathématiques).

L'intérêt de l'œuvre littéraire la plus objective, est au fond ce qu'elle nous livre sur son auteur, et c'est affreux, cela donne raison aux femmes et aux concierges.

[...]

La liaison dans les idées est la chose la plus relative, la plus arbitraire qui soit ; au demeurant la caractéristique de l'homme occidental. Mais montrez que des faits peuvent être reliés de vingt façons diverses et contradictoires, voilà ce qu'il faut.

## Sans Craven III

du 28 oct[obre] [19]28 au 10 mai 1929.

[...]

Donne-moi la main pour me conduire dans ton labyrinthe.

Ses propres attitudes, on les traverse, les transperce, les bafoue, les retrouve. Il avançait comme un multiplan.

Il semble qu'il soit impossible d'utiliser rationnellement cette verve lyrique qui anime la plume que l'on laisse courir, et que ce soit cette verve même qui s'y refuse. Une voiture à laquelle seraient attelés deux chevaux en sens contraire. Il faut choisir : l'un ou l'autre.

Une grande œuvre peut-elle sortir de cet abandon ?

[...]

Une ville c'est aussi une grande roue de loterie où à l'aube tous les numéros commencent à s'agiter dans l'espoir qu'ils rapporteront aujourd'hui le gros lot.

Dans quel ton brosse la comparaison ville, femme<sup>192</sup> ?

[...]

Tout de même, revenir à l'idée de ce drame. Quelle évolution d'action peut-on espérer de la verve ?

Bien des objets se donnaient des mains qui ne leur appartenaient pas.

Quand sous des vapeurs nouées en cravate au col de mille carafes.

La lame a lui, avec la connivence de quelques étoiles portatives.

Dans la dernière maison, la reine des petits soins

Se peigne avec les sourdes sangsues d'un marais de cheveux

Où le pâle nénuphar se demande l'usage qu'il

Conviendra de faire avec la monnaie d'un apéritif antipathique.

Pour la lecture d'une certaine poésie, chaque mot doit être considéré comme une pierre tombant dans l'eau, et l'on doit s'attacher aux rides qui naissent, point à la pierre qui s'efface d'elle-même.

[...]

---

<sup>192</sup> Cette comparaison sera développée dans *Le voyage muet*. Voir mon introduction.

Pour l'honneur du genre humain, qui ne doit pas pouvoir être méprisé dans sa totalité, par l'un de ses membres, il importe que quelqu'un dise à Gide qu'il est un con. Car à force de se voir sacré intelligent, premier critique de l'époque etc., il pourrait le croire et se dire que donc l'intelligence ce n'est que ça. Non, c'est beaucoup mieux, monsieur Gide, rassurez-vous.

Tout individu qui se prend au sérieux est d'un ridicule qui le salit. Quelle absence d'élégance !

[...]

La flèche tirée obliquement et si droit brouille des nuages sur ton cœur peut-être. D'autres nues, nues aussi, se délaçant. Il va pleuvoir et la main retombe dont la paume s'est posée un instant sur un front.

[...]

Nous avons marché têtes baissées dans la pluie.

Pourquoi ce matin étions-nous heureux ?

La pluie elle-même nous semblait belle.

Il y avait en nous un paysage très jeune.

[...]

Montrer que ce que l'on dit, on le juge, est une façon d'obliger le lecteur à estimer la qualité de l'œuvre, si la qualité n'est vraiment que dans ce rapport de l'œuvre, à la position de l'auteur par rapport à ce qu'il dit.

Mais la chose est plus subtile. La remarque précédente ne s'applique qu'au sens même de ce qu'on raconte, et ne serait vraie que si la qualité dépendait principalement de ce sens. Ce n'est pas le cas. La position de l'auteur n'est pas donnée par quelques remarques d'autres critiques, mais par le choix du masque dont il se pare pour exprimer sa pensée. Ce masque, c'est la façon dont ses mots soutiennent ce qu'il veut dire.

[...]

Nuit qui ne songe plus, et qu'entoure un sabot de cheval. Aux dents de ma roue, basse comme une chevelure, tu sanglotes, mais sur toi, c'est mon pied qui pose sa plante. Alors dans les âpres chansons des sillons qui se perdent, la grande, l'étrange dépose, les mille fleurs futures des midis qui mentent.

[...]

Après relecture et réflexion :

Cette façon de faire de la poésie en découpant les idées en petites phrases, ou en se laissant aller à des regroupements de mots, ne conduit qu'à un résultat médiocre et monotone. Le meilleur agitateur du bouquet des idées est encore l'intelligence. Il faut que

je m'y tienne. D'autant plus que c'est pour moi une sécurité, qui ne me donne pas une sensibilité assez peu originale et qui verserait assez dans une pommade de mauvais goût. Tout ce qui satisfait, au contraire, mon intelligence, je suis sûr de sa qualité, quelles que soient les critiques qui peuvent m'être adressées. Que tout ce que je fasse désormais présente une armature intellectuelle. Les fioritures sont d'ailleurs autorisées.

Pour la forme, aussi, m'en tenir à la phrase complète. Assez de découpures de style, qui font symbolisme à retard.

Je ne jouerai plus que sur la candide intelligence. *La mise en plis* était dans l'axe de ma personnalité. *Les natures mortes*, à côté. « Le pendu » revient dans ma manière. La prépondérance de l'élément lyrique y sera peut-être mal appréciée. Je pense tout de même que c'est un progrès. Il faudrait arriver à mieux dominer ce lyrisme et y faire passer une dose d'intellectualité plus forte.

Il faut aussi que je m'astreigne à des besognes presque scolaires : obligation de penser à un sujet déterminé et de le développer. Des petites notes critiques sont, au fond, une bonne chose. S'obliger en tout cas à saisir toute idée et à l'exprimer sous la forme la plus parfaite et la plus dense possible.

Tout ce qui assurera une inscription plus dense de la pensée dans l'élégance de la forme sera salutaire.

Se rappeler que le travail de la forme conduit au travail du fond.

Hésiter sur la confiance à accorder au mouvement. Remarquer cependant que lorsque l'intelligence seule fut prise pour guide, on a abouti dans la majeure partie des cas à une impasse. Cela me conduira-t-il comme genre hors de l'essai lyrico-philosophique ?

Ne pas tout de même être trop sévère pour des écarts soudains dont beaucoup sont heureux.

Ne pas toujours se laisser précéder par la plume. De même que pour apprendre une langue on fait et des versions et des thèmes, s'obliger à penser et à cerner ensuite avec le plus d'exactitude possible la pensée.

Pour le littéraire la langue maternelle est celle de la plume. Laisse parler la plume et vois ce qu'elle donne est donc la version. L'opération inverse plie la plume à l'expression de la pensée : thème.

Peut-être conviendrait-il de cesser de travailler pour une fin purement littéraire ?

Se méfier de cette sorte de puberté intellectuelle qui inspire les œuvres de la vingt-cinquième année, dans le genre de *l'Homme libre*<sup>193</sup> de Barrès. Cette attitude hautaine, en marge du monde, faite de timidité et d'orgueil, de faiblesse qui a peur de ne pas résister aux contacts vulgaires, d'une confiance exagérée dans l'atmosphère intellectuelle, et (bien qu'elle soit persuadée du contraire) d'une méconnaissance foncière de la métaphysique qui doit être à base de réalité, et même absorber toute la réalité. On ne plante pas d'arbre ailleurs que dans la terre.

Toute atmosphère ou attitude purement intellectuelle (telle qu'on la secrète en particulier dans la solitude) est aussi fausse que celle où vous plonge l'usage d'un

---

<sup>193</sup> *Un homme libre* (1889), roman de Barrès. Voir mon introduction. Ici, l'allusion à l'arbre évoque également cet autre roman de Barrès, *Les déracinés* (1897).

stupéfiant. Noter l'exception de celui qui obéit à une règle religieuse. En effet une religion a absorbé complètement la réalité et donne une règle saine.

[...]

Rien n'est plus élastique, et à la taille d'une habileté même moyenne, que l'attitude littéraire.

Qu'on puisse écrire et ne pas être au moins à certaines heures intimement écrasé de dégoût pour ce qu'on a mis au jour, pour tout ce qu'on a enfanté, est la preuve d'une grande médiocrité d'esprit. Un sentiment analogue a dû détourner Dieu de sa création.

Il faut avoir pour l'expression de sa pensée, l'indifférence ou même le dégoût qu'on peut éprouver à l'égard d'un intermédiaire dans les aventures amoureuses, et n'accepter la nécessité de la parole ou de l'écriture qu'en tant que moyen de domination, pour faire comprendre aux autres ce que nous valons, et combien nous leur sommes supérieur. Mais s'émouvoir à l'occasion de fioritures de l'instrument, c'est caresser les boucles de la matrone et oublier la fille. Par manière d'originalité peut-être ?

La littérature, la poésie, ne sont pas métaphysiques mais purement eunuques.

Une idée que vous avez, c'est immonde comme un cancrelat sur votre peau. Vous vous en débarrassez : hélas ! elle a pris votre odeur. (Cette pensée [ ?]<sup>194</sup> est idiote, c'est-à-dire qu'elle n'a aucune vérité à part l'odeur de l'idée. Je la note parce que littérairement, elle fait bien.)

[...]

Vidé, vidé encore par la lecture immonde de cette revue littéraire<sup>195</sup>.

[...]

Je sais bien quel est mon principal défaut, celui qui m'empêchera de « réussir dans la vie » : je ne m'épouse pas.

Tous ces pauvres cerveaux, Gide et son école, qui n'ont point d'occupation hors la littérature, y déversent leur besoin inemployé de certitude. Et voilà ce réseau charmant, chargé des ordures ménagères qu'il est le moins fait pour contenir. Ils ne comprennent pas que la littérature c'est autre chose.

[...]

---

<sup>194</sup> Les crochets sont de Spitz.

<sup>195</sup> Vraisemblablement, la *Nouvelle Revue française*. Voir, ici, deux paragraphes plus bas.

À quatre heures du matin, on voit la vie avec les yeux de celui qui va mourir.

En se plaçant assez haut, toutes les occupations des vies sont équivalentes. À l'échelle sociale, il faut distinguer les heures d'acquisition, les heures de consommation<sup>196</sup>. Les heures d'acquisition sont celles où l'on enrichit moralement ou matériellement son personnage. Les heures de consommation sont celles où l'on se propose simplement de vivre. Les heures de consommation ne conduisent pas toujours au bonheur. Elles deviennent même souvent mortelles d'ennui si leur nombre augmente. Entamer l'heure d'acquisition exige un certain effort, que l'entraînement même prolongé ne parvient pas à faire disparaître. Mais les heures d'acquisition conduisent souvent à une sorte de bonheur, factice sans doute comme tout bonheur, mais réel pour celui qui le sent. Le meilleur moment est celui du passage des heures d'acquisition qui conduisent au bonheur, aux heures de consommation. Il est payé lors du passage inverse. L'idéal serait de pouvoir vivre en ne connaissant que des heures d'acquisition. Mais la vie est plus longue que ce qu'on a à dire ou à faire.

*Luxe.* La lumière exquisément féminisée par le plus fin regard de l'humanité. Celui qui, sur le sommet de la pyramide humaine, n'a plus de pieds sur les épaules, et tout l'air, tout l'espace pour ses bras et ses yeux. C'est d'un effort civilisateur dont l'orientation générale est nettement celle de l'aménagement matériel de la planète. Et ennobli même par

---

<sup>196</sup> Voir *Le voyage muet* : « Une économie politique de l'existence individuelle distingue les heures d'enrichissement spirituel et les heures de consommation. » (57)

un éclair spirituel, dû à sa gratuité, et dont est dépourvue toute la chaîne des besoins qui y conduit. La seule spiritualité du matérialisme de cette civilisation.

Et la contradiction est [plaisante] du bourgeois qui encourage son fils à se « caser » et voudrait en même temps lui enseigner le mépris du luxe, alors que l'un est l'achèvement de l'autre, et même la seule dignité de l'autre.

Si le luxe disparaissait de la terre, elle deviendrait inhabitable, dans les conditions actuelles de la civilisation. Toute l'horreur des banlieues perdant son explication, sa raison d'être.

(Ce qui fait l'horreur de la guerre, ce ne sont pas les millions de morts, mais la disparition du luxe. La lampe s'éteint, et les dynamos continuent à tourner dans la nuit.)

Car pour toute âme noble, il n'y a pas de milieu, ou il faut ne reconnaître qu'une primauté spirituelle et négliger tout ce qui est la vie matérielle (l'homme pratiquement vit de rien), comme des moines, ou si l'on admet la nécessité de la vie matérielle, et l'orientation des efforts de l'homme vers une amélioration de cette vie matérielle, il faut ne pas rester dans ce plat matérialisme et aller jusqu'au bout, jusqu'à ce luxe où enfin un peu de spiritualité réparaît au sommet de longs efforts terre à terre.

La haine que vouèrent au luxe, les forces purement spirituelles s'explique peut-être parce qu'elles sentaient en lui la seule justification possible du matérialisme. Et le plat matérialisme le hait aussi qui voit en lui un [éclair] qui l'inquiète et qui lui est irréductible.

Mais la distinction entre les forces spirituelles et matérielles est arbitraire. La spiritualité s'accompagne toujours d'aisance matérielle si l'on en excepte l'idéal ascétique, et quelquefois religieux, qui sont de façon plus ou moins déguisée des doctrines nihilistes

tant dans le domaine matériel que dans celui de la spiritualité. On peut même dire que les luxes de la spiritualité croissent avec ceux de la vie matérielle. Les penseurs délicats, et les artistes de génie, on l'a depuis longtemps remarqué, ne se rencontrent point au désert.

[...]

Noter l'éclair aérien de la pensée quand on ne veut pas la fixer, puis la diminution de l'intensité de cet éclair, à mesure qu'on se penche sur la phrase, enfin l'extinction même de l'idée. De temps à autre, il est bon de poser la plume pour reprendre de l'air, comme une tête de nageur.

Une idée, on sent qu'elle se noue, qu'elle prend corps sans qu'on puisse clairement expliquer en quoi cette opération consiste (comme ce qui caractérise l'invention). Souvent, c'est un artifice littéraire, opposition de mots, balancement de propositions, qui lui donne la vie, mais l'on sent très bien qu'elle n'a pas de résonance à l'intérieur du soi qui écrit. Les idées qui viennent du fond, ont au contraire, littérairement, un aspect hirsute et antédiluvien.

Oh oui ! le grand danger de la littérature, c'est de croire qu'une idée est bonne parce qu'on l'a.

Les putains sont exquises à l'imagination. Non seulement l'amour dans ces conditions est débarrassé de toute sentimentalité, mais il l'est même de toute sensualité. Alors les ailes se donnent libre cours...

La poésie au fond ne s'écrit pas plus qu'elle ne se mange.

La poésie, c'est l'extrapolation.

La délicatesse vient essentiellement de l'âme. (Vauvenargues<sup>197</sup>)

Sur les minutes « métaphysiques » des réveils vers quatre heures du matin. La hauteur et l'effroyable lucidité de la pensée. Et cette impression de vérité de la vie, de drame.

Je crois qu'il n'y a point de génie sans activité<sup>198</sup>. (Vauvenargues)

[...]

Il ne m'écrit pas une lettre, il écrit à l'occasion d'une lettre qu'il m'adresse.

---

<sup>197</sup> « La délicatesse vient essentiellement de l'âme : c'est une sensibilité dont la coutume, plus ou moins hardie, détermine aussi le degré » (Vauvenargues, *Œuvres choisies*, 1925 : 182).

<sup>198</sup> « Je crois qu'il n'y a point de génie sans activité. Je crois que le génie dépend en grande partie de nos passions » (1925 : 192).

Sur la connaissance par expérience directe qu'ont les moralistes de l'esprit et du cœur, leur nuançage fin et délicat par la multiplicité des termes dont ils disposent, et en même temps leur absence d'esprit métaphysique, qui empêche de coordonner toutes ces fines observations. Elles sont vues, comme par dessus. On sent parfaitement leur justesse. Mais on n'a pas cette impression magistrale de voir de haut que procure la compréhension. Tout cela est admirablement senti, mais n'est pas compris. Les moralistes opèrent avec les instruments du cœur. Les métaphysiciens se servent des instruments de l'esprit. D'où, ce que disent les premiers du cœur est particulièrement réussi et moins ce qu'ils déclarent sur l'esprit encore que cela reste juste. L'inverse se produit pour les métaphysiciens qui disent cependant plus de bêtises quand ils n'opèrent pas dans leur partie.

Car ce que dicte l'esprit est juste ou faux. Ce que dicte le cœur est toujours juste et seulement plus ou moins profond.

Si avertis que soient les écrivains de la prépondérance du style sur les idées, ils ne manquent, surtout s'ils ont un talent que l'on encense, d'attacher une importance extrême à la substance de ce qu'ils traitent. Cependant le public fait lui-même dans l'œuvre de son auteur favori, une distinction entre le fond qu'il reconnaît souvent faux, et la forme qui l'enchant. Une telle discrimination indignifie l'auteur qui souhaite être accepté avec ses défauts comme ses qualités. Il est réjouissant de voir ainsi donner à celui qui ne devrait pas l'ignorer, une leçon de gratuité, et cela par ceux mêmes qui ont naturellement le moins tendance à reconnaître la gratuité des propos d'un littérateur.

[...]

Il faut que l'ambition croisse avec la réussite, si elle la dépasse, son action devient stérilisante.

Dans ces premiers volumes de Barrès, à proprement parler, il n'y a pas de style dans le sens où le style est un certain courant de la plume conforme au caractère. Tout est retravaillé, ajusté. Et c'est ce travail qui livre le secret de la qualité de l'auteur. Les grands maîtres du style, fignoient, c'est un fait, mais ils respectent davantage le huileux du premier jet.

[...]

Toutes les choses sont perdues. Le pain aussi est mort. Et le cheval... le cheval...  
On a repassé la neige. Cela, c'est le plus triste.

[...]

S'exercer à prendre conscience de son infériorité, le terrible jeu. Le magicien ne travaille que sous un voile, pourquoi le lever ?

Immonde et insupportable atmosphère du dimanche bourgeois dans ce quartier du Champ de Mars. Tout est écœurant : la famille nombreuse, les gants, les cols durs, les

réflexions cueillies au passage : ils n'ont pas le droit... L'aspect végétatif de la famille bourgeoise, qui parce qu'elle a fait ceci, continue à le faire, me pèse sur l'âme au point de me faire physiquement souffrir. Vive le vice, le désordre, l'ordure, les fenêtres par lesquelles on respire. La bourgeoisie est un banc d'huitres, pas de différences. La bourgeoisie, c'est le sommeil de l'espèce.

[...]

Je me suis trouvé, sans savoir comment, à l'âge où j'aurais dû avoir fait de grandes choses.

Ma gaïté, maintenant, même lorsqu'elle est naturelle, semble toujours un peu forcée. Gravité de l'âge, imposée par les regards d'autrui. Le vieillard qui part à destination d'une île déserte pour pouvoir rire tout son saoul.

Sorte d'examen psychologique, ou de rêverie philosophique, sur une trame très légère de réalité, dans le style le plus dense, et avec la précision de pensée la plus aiguë.

[...]

Cette forme qui fleurit dans les années [18]90

Chez Barrès, sur la trame la plus ordinaire assez fortement ajourée et utilisée pour produire des effets d'ironie plus que pour conduire le récit, lequel porte tout entier sur la réflexion psychologique.

Chez Valéry (*Teste*), trame très ordinaire, mais plus continue que chez Barrès et liée assez intimement aux développements des idées ne livrant pas, aussi en clair que dans le [récit] de Barrès, la clé de leur intérêt philosophique.

Chez Gide (*soties*), où la trame est recherchée, plus achevée, tendant à concentrer sur elle l'intérêt de l'œuvre par des effets d'invention dans l'exposé. La portée philosophique ou morale n'est pas dégagée en clair, et n'apparaît même comme étant très dense. La substance moins importante que chez les prédécesseurs, l'effet littéraire, cadre limité au récit, est mieux réussi.

En résumé, la compénétration du récit et du développement des idées, n'est chez aucun complètement réalisée. S'il y a affinité entre les deux, peut-être n'est-il pas possible d'arriver à une fusion complète.

[...]

L'extrême probité intellectuelle d'un Vauvenargues qui l'invite à n'être qu'un analyste minutieux, d'une fidélité scientifique, est refoulée au second plan par un La Rochefoucauld par exemple, qui marque ses observations au sceau d'une personnalité déformante. C'est celle-ci que l'on apprécie, plus que la valeur intrinsèque de l'œuvre. On préférera toujours un bâtisseur de systèmes à un simple observateur.

Vauvenargues note : Les hommes règlent leur estime sur le degré d'agrément que les choses ont pour eux<sup>199</sup>. Il semble le blâmer. C'est la preuve de son caractère d'honnête observateur, marquer l'indépendance qui devait exister entre un esprit jugeant avec sérénité, et l'esprit particulièrement obéissant à ses impulsions propres. C'est juste. Mais ne pas voir que pratiquement, il est impossible qu'il en soit autrement, c'est naïveté. Et c'est à partir de cette vérité considérée comme admise qu'eût dû commencer la réflexion désabusée d'un moraliste éminent.

Et il répète : Il n'y a presque point d'homme dont le jugement soit supérieur à ses passions. Les hommes tendent à juger du prix des choses par le plaisir qu'elles lui font<sup>200</sup>.

[...]

Trop grande sensibilité. Sensibilité de n'être pas sensible.

À une certaine hauteur, tout esprit peut se laisser aller à son propre caractère, badin, s'il est badin, grave s'il a tendance à l'être, ou encore sceptique, tout ce qu'il dira contiendra la même proportion de vérité, qui ne dépendra que de la hauteur de l'esprit, et point de la couleur que donne à cette vérité le caractère de celui qui la profère.

---

<sup>199</sup> « L'amour étant une complaisance dans l'objet aimé et les hommes ne pouvant se défendre de trouver un prix aux choses qui leur plaisent, peu s'en faut qu'ils ne règlent leur estime sur le degré d'agrément que les objets ont pour eux » (1925 : 223).

<sup>200</sup> « Il n'y a presque point d'homme dont le jugement soit supérieur à ses passions. Il faut donc bien prendre garde, lorsqu'on veut se faire estimer, à ne pas se faire haïr, mais tâcher au contraire de se présenter par des endroits agréables parce que les hommes penchent à juger du prix des choses par le plaisir qu'elles leur font » (1925 : 224).

Voltaire disant de la métaphysique qu'elle se compose de deux parties, l'une que tout le monde connaît sans l'apprendre, l'autre qu'il ignore toujours, donne une définition badine, qu'il ne faut pas pour cela mépriser. Elle renferme autant de vérité que la définition d'un autre : Science de Dieu ou science du réel.

[...]

Nue, sur des fourrures, ce qui est un peu vulgaire, mais il fallait du poil pour racheter tant de nudité.

[...]

Un poème, si l'on en cherche le sens, c'est pour pouvoir plus aisément l'éliminer, et goûter ce qui est poésie. Un lavage de minerai dont le sens est la gangue.

Cette fatigante précision de Vauvenargues dans laquelle on avance à tâtons, et non sans peine, n'est jamais illuminée par quelque éclair de génie. Il est déplaisant d'avoir affaire à quelqu'un de si timoré, et de dépenser tant d'attention pour lire un travail de consciencieux analyste. Moraliste, il rend insupportable la vertu. Littérateur, il dégoûte de la rigueur.

Croire à l'atmosphère, comme j'ai eu tendance à y croire, c'est donner dans l'erreur du théâtre réaliste : le poulet sur la scène. Il faut s'établir tout de suite – surtout avec mes

goûts et mes talents – dans le plan intellectuel, et ne conserver du décor que l'indication d'intellectualité qu'il contenait.

[...]

G. me dit s'être attiré une parole que je trouve profonde : Vous ne resterez pas jeune, parce que vous ne travaillez pas assez.

[...]

On me parle d'un de mes livres anciens, brièvement. Aussitôt mon esprit travaille ; mille souvenirs m'en viennent à la mémoire : je m'en récite des phrases entières.

L'homme qui naît est semblable à une mouche jetée dans une toile d'araignée. Puis, durant la jeunesse, il jouit encore [d']un peu d'énergie, s'agite, secoue les fils qui l'enserrent. L'âge vient, il accepte d'être pris, d'être le repas de l'araignée. Alors, peu importe qu'il meure.

Var. : La vie nous prend comme une toile d'araignée les mouches.

Les villes, les seuls êtres de mystère qui habitent la planète de notre civilisation. Écrire un roman dont les héros seraient des villes.

Curieux effet de compréhension à retard sur les confidences d'A.

Il m'annonce que ça ne va pas, qu'il traverse une crise. Intérêt amical, nous parlons d'autre chose. Puis il en vient à la Malgache. R. me l'avait annoncé. Je prends la chose légèrement. De nouveau la conversation va ailleurs. Soudain, il me dit combien lourde est la présence continuelle d'une femme, qu'il ne faut pas que je parle à la sienne de la Malgache, etc. Je continue à ne rien comprendre et raconte d'autres histoires. À un moment je dis dans mon histoire : ... j'étais très travaillé par cette idée... Il m'interrompt pour dire : Oui, certaines idées vous travaillent. Là encore, je ne vois pas le rapport. Et ainsi de suite. De temps en temps de petites phrases brèves me révélaient où était sa pensée. Ceci particulièrement : « J'ai fait quelques croquis d'elle ; visage plat, sans modelé ; de grosses lèvres sensuelles ; des yeux ourlés. Je dessinais sa bouche, ses yeux, j'avais l'impression de faire croquis d'école tant le contour en était d'une courbe précise... » Il voulait me présenter à elle. Ce qui prouve bien mon incompréhension, c'est que m'en tenant aux confidences de R., d'après lesquelles il me la destinait, je lui dis brutalement que je ne demanderais pas mieux que de coucher avec elle, mais qu'elle ne devrait pas compter sur moi comme ami stable. Il ne dit rien... Je devais inconsciemment commencer à comprendre, car je me souviens que lui donnant à choisir deux jours pour organiser cette rencontre, j'avouai ma préférence pour le plus éloigné en me disant intérieurement que si, ainsi qu'il arriva, il choisissait malgré cela le plus proche, c'est qu'il était plus désireux d'avoir un prétexte pour revoir cette personne, que de me la présenter. C'est en le quittant, que toute l'histoire m'apparut avec une évidence qui me donna à réfléchir sur la sorte d'anesthésie de la sensibilité dont j'avais été victime. Il aimait la Malgache, et c'était la

première fois que se produisait un événement de ce genre depuis les quatre ans qu'il était marié.

Sur l'impossibilité de connaître le monde par l'intelligence = *Vent du monde*. Le réseau de la compréhension que l'on rejette sur le monde, n'est en aucune façon le monde. Et la métaphysique ce doit être le monde. La métaphysique ne s'observe pas, mais se vit.

Erreur formidable de la méthode expérimentale qui ajuste par petits morceaux le réseau de la pensée sur le monde extérieur.

La pensée ne peut servir à connaître, mais seulement autant que la chose est possible à l'échange de la connaissance. Or, nous ne la faisons même plus servir à cet échange, mais à l'échange d'elle-même.

Dans notre civilisation, la pensée a remplacé la connaissance.

[...]

On fait relier les livres qu'on ne veut plus lire.

On avait trop dit à ce petit que des glaces empêchent d'atteindre ce que montraient les vitrines. Pourtant, il suffit d'étendre la main.

Une métaphysique pour le peuple, sous le nom de religion, ne peut être d'origine psychologique, s'appuyer sur ce qu'il y a d'humain dans l'homme. Qu'il n'existe pas une

métaphysique spéculative, à laquelle son acceptation par tous conférerait un caractère d'universalité en quelque sorte religieuse, étonne. Dans les individus, la spéculation est plus dissemblable que le côté humain, et se prête moins à cette discipline. Dans l'ordre de la pensée, chacun a sa métaphysique. Pourtant il n'y en a qu'une. Avoir le sens métaphysique, n'est-ce point d'ailleurs soustraire le travail de son esprit à l'expression de la pensée comme fin, et par conséquent interdire toute possibilité d'échange. C'est toujours la même objection, mais tout est pourtant capable d'expression dans l'ordre de la spéculation.

Je ne me suis point assez donné à ce beau jour.

[...]

Qu'un type tel que Proust, qui avait l'air d'un con, et qui l'était, réussisse comme il l'a fait dans la réflexion psychologique, ça en dit long sur la valeur de ce genre littéraire.

Se tuer, c'est accorder trop d'importance au monde. Quitte-t-on sa chambre parce qu'une mouche y bourdonne ? – Mais on chasse la mouche.

[...]

D'un moraliste, les réflexions sont souvent exactes, mais cette exactitude lui paraît la condition suffisante. Est-elle remplie, il prend la première venue, sans juger de l'importance qu'elle pourrait avoir par comparaison avec d'autres. Ne classant pas ces

réflexions, suivant leur degré d'intérêt véritable, il s'égaré en tout sens, ne construit pas, et finalement la clarté, la vérité même manquent à son tableau. Il paraît l'œuvre d'un petit esprit. La vérité ne se trouve pas en superposant des touches exactes.

[...]

L'intelligence naquit du désir de fuir l'humain ; c'est un refuge contre lui. Étudier les rapports de l'intelligence et de l'humain. Le côté diabolique de la première. L'intelligence lassée de sa solitude s'appliquant à l'humain donne la psychologie dans laquelle notre époque piétine.

Les premières manifestations de l'esprit, sont de l'ordre intellectuel le plus pur. Ex. : mythologie, cérémonie religieuse, géométrie des formes plastiques, poésie de la nature, métaphysique... Peu à peu, cela s'enlise dans l'humain.

Pourquoi la littérature n'aurait-elle pas droit à être intellectuelle ? Il y a une littérature de l'intelligence, comme une littérature de l'humain. Si l'on objecte que l'intelligence trouve dans le domaine de la spéculation son objet le plus adéquat, on peut répondre que l'humain trouve dans la vie sa véritable raison d'être...

En France, c'est le dix-septième siècle qui ramena à l'humain, et cela s'épanouit au 18<sup>e</sup>, pour en devenir presque obscène au 19<sup>e</sup>.

C'est la foule des hommes qui impose l'humain. Mais les grands morts étaient sous le signe de l'intelligence.

Intelligence dans ce qui précède signifie aptitude à la spéculation. Que veut dire « l'humain » ?

L'humain, c'est dans une conscience, toutes les facultés du cœur, ce par quoi elle adhère aux autres consciences, la part spirituelle qui suit la mode, une mode étrangement lente à évoluer, qui évolue cependant.

Comment naquit l'humain ? Se présenta-t-il comme une nécessité première, comme un don, tel [sic] que la pensée, la conscience, ou s'est-il développé sous l'influence des rapports entre consciences ?

En sens inverse, il faut remarquer que la spéculation fleurit sur beaucoup d'oisiveté et d'orgueil, et que dans le danger, la faiblesse, on retombe dans l'humain.

La pensée serait première, le cœur acquis. Mais l'exercice de la pensée serait acquis, et celui du cœur correspondrait à notre nature.

[...]

Attacher plus d'importance à l'expression littéraire d'une réflexion, même banale. Car la réflexion s'oublie vite. Et il n'en reste rien si l'on n'en a profité pour exercer sa technique et aussi la conserver dans cette somme d'expériences inconscientes qui fait l'habileté.

Seul peut sauver de la gratuité, le drame métaphysique. Mais la réalité et le monde extérieur, n'ont que le degré de gravité que *nous* voulons bien leur accorder. Et ce degré croît avec notre âge. Ô humanité, psychologie humaine !

Non ce n'est pas vos petites histoires, vos petites saletés qui me permettent de passer la vie, c'est le drame, le drame qui se joue. Car enfin je ne suis pas dupe : au delà de ma conscience, il y a autre chose.

[...]

Ce drame, ce drame métaphysique, il est inconcevable que nous ne le sentions pas davantage.

Racine, toutes ces tragédies, allons donc ! lui-même a compris que le drame était ailleurs. Pascal. Pascal, bienheureux à qui sa disgrâce physique a permis de déchirer le voile des illusions dans l'âge de la plus grande force d'esprit.

Jouez, riez, pleurez, priez, le drame se joue entre votre esprit et votre conscience.

[...]

Et le vent mugit... Drame.

Toute la littérature est à refaire, ils n'ont vu que le côté psychologique. Chassez ces poils de psychologie coupés en dix. À leur échelle, tout est à leur sale petite échelle.

Leur monde, en voulez-vous ?

Les bruits de Dieu, dans le monde.

Et les villes masquent le monde de Dieu...

Homme à la taille de leurs étages, et à leur odeur d'alcôve...

Là-bas... la mer, le désert, les splendides et vastes échelles...

[...]

« Nous jugeons rarement des choses par ce qu'elles sont en elles-mêmes ; nous ne rougissons pas du vice mais du déshonneur. Tel ne se ferait pas scrupule d'être fourbe, qui est honteux de passer pour tel...<sup>201</sup> »

Cela prouve parfaitement l'origine sociale du sentiment moral. En valeur absolue, il n'y a pas de morale.

[...]

---

<sup>201</sup> Dans les *Conseils à un jeune homme*, « Du faux jugement que l'on porte des choses » (Vauvenargues, 1925 : 256). Le texte se lit ainsi : « Nous jugeons rarement des choses, mon aimable ami, par ce qu'elles sont en elles-mêmes ; nous ne rougissons pas du vice, mais du déshonneur. Tel ne se ferait pas scrupule d'être fourbe, qui est honteux de passer pour tel, même injustement ».

On ne fait pas d'œuvres avec la sensibilité. Seule l'intelligence crée durablement et fortement.

Qu'on se trouve toujours conduit par quelque chose quand on écrit :

– l'expression d'un sentiment... ce qui est mou, tiré en longueur, féminin.

– l'idée à exprimer.

– ou le style. Les mots qui portent. Il n'y a pas de grands écrivains sans style.

L'inattendu, l'insolite redonne à l'apparence quantitative, au monde extérieur, une teinte de qualité, par le caractère de singularité dont elle le vêt.

L'exploitation de l'insolite, comme l'a compris le surréalisme, redonne au monde extérieur quelque poésie.

[...]

La zone d'émotion possible est comparable à la zone d'audition. Il y a en deçà et au delà des zones de silence en dépit des vibrations qui excitent toujours.

Il faut se soustraire à l'émotion, non point par absence d'excitant, mais par excès d'excitation, pour se trouver dans la zone des grandes choses. Le caractère olympien de la grande œuvre vient de là. Habiter le centre du cyclone.

Tout à fait semblable à ce phénomène bien connu qu'on ne bande pas devant une femme, parce qu'elle ne vous plaît pas, ou parce qu'elle vous plaît trop. L'insensibilité par excès d'émotion, vous met sur le plan où les Dieux se reposent.

Et vos yeux, et vos yeux si fous que j'y plonge, ô long tonneau bleu de chair rare...  
Parler ainsi, vous n'entendriez pas. C'est trop facile de faire de l'éloquence dans la solitude.

[...]

L'humanité, vue d'un certain angle, devient louable pour son inertie contre laquelle s'écrasent les enthousiasmes individuels ou de groupe. Celui-là ment, cet autre met au jour une œuvre de génie, le tramway continue à passer, et les becs électriques à s'allumer à six heures. Il faut la remercier de la leçon d'indifférence qu'elle donne. Et que penser de ceux qui s'avisent de secouer cette indifférence bénie ? C'est la malfaisance de cette tâche qui fait que le journalisme est une malpropreté. Huile-t-on les amortisseurs ?

L'humanité ne se justifie que dans la mesure où elle présente la plus belle collection de crétins.

[...]

De moins en moins sûr que le monde soit fait pour l'homme. L'homme ramène tout à son bonheur, il ne le trouve pas dans le monde, d'où le péché, la religion... simples conséquences logiques du point de vue humain, psychologique, qu'adopte l'homme. Si le monde se trouvait à notre mesure, nous devrions être heureux. Il ne faut donc point considérer les choses de ce point de vue psychologique, bonheur, malheur.

Si l'expérience humaine prouve que les hommes ne cherchent que le bonheur, l'expérience de la vie montre qu'ils le trouvent rarement. Il faut conclure que l'homme n'est pas fait pour le monde. J'en reviens toujours à Renan : Après tout, la vérité est peut-être triste<sup>202</sup>.

Le point de vue de la spéculation est forcément humain, dans la mesure où la pensée est humaine, mais il peut se dépasser. La pensée jouit de la propriété de pouvoir se retourner contre elle-même. Le monde n'est pas fait pour la pensée humaine.

Le point de vue psychologique est obligatoirement humain aussi, mais il se pose comme définitif. C'est là que se placent les religions. La position semble assez métaphysique par cette acceptation de la réalité qui en résulte : la réalité humaine, la réalité du monde.

Que physiquement on soit casse-cou, c'est une preuve d'inintelligence. Mais qu'intellectuellement, on ne le soit pas, voilà qui est inconcevable. Car, que risque-t-on ? La folie ? Allons donc ! Non, on veut des honneurs, la gloire, et on continue à lécher les derrières suivant la méthode dont ils ont l'habitude.

[...]

Mon aventure avec [V] a coïncidé avec mon passage de la jeunesse à l'âge mûr et m'a aidé à m'en rendre mieux compte. Le service n'est point excellent.

---

<sup>202</sup> « Qui sait si la vérité n'est pas triste ? » (Renan, *Dialogues et fragments philosophiques*, 1876 : 110-111).

Je sens que je n'ai pas l'esprit philosophique à la difficulté que j'éprouve à fixer ma pensée ; chaque idée, chaque mot font naître en moi des carrefours, et je pars presque à la fois dans cent directions de traverse. Cela est une disposition excellente par contre pour la poésie.

Un des meilleurs moyens que j'ai encore trouvé pour fixer ma pensée, c'est d'écrire à une allure extrêmement rapide. Dans mes écrits de ce genre, il doit y en avoir de deux sortes, ceux où la vitesse m'a fait conserver ma ligne de pensée, et ceux où la vitesse au contraire m'a empêché de suivre une ligne de pensée si courte soit-elle.

Ces derniers doivent être les meilleurs.

Pour bien raisonner, il doit falloir que chaque idée se pose sagement comme une marche de marbre, et qu'on la retrouve encore telle quelle longtemps après.

[...]

XVII<sup>e</sup> siècle de raison. XX<sup>e</sup> siècle de déraison, mais pour mieux démasquer l'élément d'éternité de l'homme : Ils abattirent les pans de leurs maisons, et on les vit nus, en pied dans leurs demeures.

[...]

La société bourgeoise, un monument de bêtise et d'hypocrisie.

Rôle de la femme dans la civilisation occidentale : un ciment, un liant. Sa médiocrité, son paganisme, joints à l'importance que les hommes lui accordèrent, en font

cet agent de nivellation [*sic*] idéale, qui permet de constituer ces épiques de personnages neutres, incolores, médiocres en un mot, nécessaires à la formation d'une civilisation. Une civilisation est une hallucination collective. Plus la collectivité est nombreuse, et plus l'hallucination est identique chez les divers membres, plus la civilisation est forte. La femme eut le premier rôle dans l'organisation de ce programme.

À l'appui : le rôle des femmes dans la formation de l'Église catholique, dans la vie de salon et l'opinion publique, dans l'érosion de l'homme individuel.

Tout talent si original soit-il présente des lacunes, parce qu'il n'a pas le goût de les combler, ou parce que, sans qu'il s'en doute, ces lacunes concourent à la formation de sa personnalité. Fréquente-t-il une femme de façon suivie, aussitôt elle coule dans ces lacunes (ces portions de lui-même où il est sans défense) un ciment quelconque, qui est la somme des opinions moyennes qu'elle, femme, a ramassé à droite et à gauche. Après quelques années de ce jeu, le talent original est aussi rond et banal que le ventre de l'épicier du coin, que l'esprit des gens de son milieu.

La femme accepte un ordre social comme l'animal l'ordre de la nature. Jamais elle ne va chercher à soumettre l'essence des choses, c'est évident.

Tout ce qui est grand a écarté de sa vie la femme : Rabelais, Rimbaud, Maldoror.

Dire : Je n'ai pas d'opinions sur ces choses et je vous interdis de m'en procurer une.

[...]

J'assiste à l'évolution de moi-même avec une très grande liberté d'esprit et je suis surpris de voir combien cette évolution se révèle sûre, et se passe de mon intervention.

Maintenant que j'ai déchiffré ma poésie, ça ne m'amuse plus, j'en ai plein le dos.

Il y a eu au XVIII<sup>e</sup> siècle plus d'intelligence que n'en demandait la difficulté de vivre. D'où cette douceur, ce libertinage, ce sourire. La Révolution a douché de gravité tout le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Puis l'industrie est venue tout couler vers la terre. Voilà les origines de la triste moralité de nos époques.

Une découverte que j'ai faite depuis très longtemps, mais point encore suffisamment proclamée, c'est : Dans un poème, le sens se met en dernier lieu. Encore n'est-il indispensable que si l'on s'adresse à un public inférieur.

À partir d'un certain degré d'intelligence, dans la littérature, comme jadis pour les augures, il est impossible de se prendre au sérieux.

Dans un état de santé parfaite, il est bien évident que l'on n'a rien à dire.

[...]

Ce qu'on admire dans l'expression concentrée de la pensée, c'est moins la pensée, que la densité de la tournure : l'arrangement des objets dans la boîte, et point les objets.

[...]

L'impossibilité de passionner autrement qu'en s'adressant à la psychologie interdit tout drame métaphysique. Ce drame métaphysique parce qu'on le vit et qu'il est le seul vrai, devient incapable de recevoir l'élément artificiel qui engendre les passions.

La passion est un univers clos, qui se suffit à lui-même. Le drame métaphysique est infini dans toutes les directions. La plupart le sentent seulement au moment de la mort parce qu'il affleure un instant entre ces barrières que sont la vie et la mort d'un être intérieur, mais, ce flot baigne tout.

[...]

Phrase cueillie à la frontière du sommeil :

Apporte-moi tes nichons de conboisson.

L'idée générale était le mot « consommation » ; un homme envoyait chercher des vivres à la ville ; mais il avait soif ; il disait à la messagère la phrase ci-dessus, avec l'impression qu'il l'empêcherait ainsi de s'embarrasser de bouteilles, puisque naturellement elle se promène avec ses seins et leur contenu.

Quoi qu'en pense l'homme, il ne souhaite de ses actes que la déformation qu'ils apportèrent dans la partie spirituelle de lui-même, et il n'y a pas de comptabilité morale. Il ne peut être jugé, s'il doit l'être, sur son acte, l'homme qui a violé une petite fille, mais sur la marque qui subsiste en son âme, sur le bosselage du chaudron.

Cette loi morale n'est en effet que spirituelle, et les pièces du procès ne peuvent être que spirituelles. (L'expression ordinaire avoir sur la conscience, exprime exactement cette idée.)

Les cinq personnifications de la faiblesse et de la souffrance humaine : l'enfant, le vieillard, le malade, le criminel qui subit sa peine, le mort (bouddhisme).

[...]

Dès que X sent qu'une chose lui est devenue possible, elle a perdu pour lui son attrait.

[...]

État spécial à ce jour, ou suite logique de ce qui a précédé, ces jeux d'écriture extra rapide, me pèsent, j'ai presque envie d'appeler mon intelligence à mon secours.

La sensibilité en antagonisme avec l'intelligence. Ce que gagne l'une, l'autre le perd. Très net dans les excitations artificielles des sens : amour, alcool.

Trente ans de vie à me cautériser le cœur.

[...]

Bien écrire est à la portée du premier imbécile venu. Il suffit de frotter assez longtemps pour que ça brille.

Bien penser ne demande qu'une bonne capacité d'absorption. Il suffit de savoir avaler toutes les règles du jeu.

Bien inventer, cela est rare.

[...]

Ces formules denses sont comparables aux fleurs japonaises, qui ne s'épanouissent et n'expliquent leur forme que par immersion. Il faut toute l'eau complaisante du cerveau qui lit pour apprécier leur contenu. Quel intérêt trouver à cette densité, qui ne s'apprécie que dans la phase subséquente où l'on remonte du contenu développé à l'herméticité qui rebutait d'abord ? Pour permettre un transport facile dans la mémoire ? En vérité cela a l'intérêt d'un packaging bien fait.

Insister sur l'affectation d'intelligence de Gide. Ça n'est pas de l'affectation voulue, mais de l'intelligence affectée malgré lui, parce qu'il est à la limite de ses moyens, et n'a pas l'aisance qui lui permettrait de ne pas être obligatoirement intelligent.

[...]

*Méditation sur tel genre d'écriture*

La vitesse de la plume en assure l'unité de ton. Veiller à ce qu'elle soit égale. Mais si l'on veut tenter autre chose ?

Quand on part à la découverte on ne sait pas ce qui peut arriver. Donc il est fatal que de longues heures semblent stérilement s'écouler. Derrière toute expédition, on trouve une série de personnages dits « savants » qui étudient les apparences de résultat, classent et ensuite, dans la mesure du possible, orientent les recherches. Il faudrait constituer cette équipe.

La pensée qu'à chaque instant se brise, s'éparpille en mille directions, n'est, dans une certaine mesure, dominée que par la rapidité de l'écriture. Dès qu'un ralentissement se produit, elle dépasse l'idée qui venait laborieusement au jour dans la phrase, et l'accouchement reste en panne.

Mais cette domination de la pensée par la vitesse, à quoi cela conduit-il ? À fournir une sorte d'ébauche dans laquelle il y a de tout. Après coup, la relisant, on y taille suivant qu'on croit y voir tel ou tel caractère dominant, telle figure. Que penser du procédé suivant lequel le crayon courrait sur la page, au hasard. Puis après coup la gomme viendrait effacer des traits pour composer une figure ? Il est irrationnel c'est évident d'utiliser une ébauche conçue dans telle idée, pour en réaliser un morceau exprimant telle autre idée. Le phénomène se présente même ainsi. L'ébauche est conçue avec telle idée. Cette ébauche

reprise, communique telle autre idée. Alors de cette idée prise pour fin, on retouche l'ébauche. Ce n'est qu'une façon de s'exciter l'imagination. Le résultat doit être inférieur à celui que donnerait une idée conforme au début, je le veux bien, mais vers laquelle tout le travail d'expression eût été orienté... Pour finir, tout dépend de la rigueur que l'on impose à l'expression de sa dernière idée. Il se trouve qu'on en a pris les matériaux ailleurs. Mais s'il est entendu qu'on prend son bien où il se trouve, on peut bien se voler soi-même.

Noter encore que je n'apprécie que ce qui est écrit de verve. Cela seul est porteur. Or, je n'ai pas trouvé l'inépuisable et jaillissante fontaine. Je frappe : ça coule quelque temps ; et ne tarde pas à tarir. Persévérance dans l'inconstance. (Vauvenargues a dû dire ça.)

Recherche trop exclusive d'un pittoresque créé par l'image la plus ordinaire qui s'attache aux mots. Certaines idées parfois qui passent, peuvent ouvrir des aperçus de poésie ; cela chez d'autres...

Ne pas peindre toujours avec des teintes crues.

En définitive. Travailler davantage l'intelligence sur les exercices qui les passionnent ; s'ils étaient plus littéraires cela vaudrait mieux. S'exercer à l'expression aussi parfaite que possible de l'idée. Méditer davantage sur les sujets possibles, et sur les leçons des expériences, cela fait gagner du temps.

Sur les exercices d'écriture forcée.

Il importe d'avoir une vitesse égale, et de la ralentir pour pouvoir dominer l'écoulement, c'est-à-dire que la pensée reste en avant de l'expression. *Maldoror* est

toujours dominé. Ces exercices ressemblent en vérité à la conduite d'un véhicule automobile. Si l'on est au volant, dépassé par la machine, le trajet peut ne pas manquer d'imprévu pour un spectateur, mais il est difficile de le poursuivre trop longtemps sur le même ton.

L'important dans ces exercices est l'égalité de ton. Quand un individu exprime des idées, cette égalité de ton provient à son insu du tour de son esprit. Là, le ton est fixé par la vitesse de la plume, et la vitesse de formation des images dans le cerveau. Il résulte du rapport de ces deux vitesses. Si la vitesse de plume est rapide, et talonne la vitesse de formation des images, on sautera à chaque carrefour offert sur la première idée venue. Parce que la voie choisie sera toujours celle de la première idée venue, le morceau aura dans l'ensemble une certaine égalité de ton. Mais si à certains carrefours, on a le temps, par exemple, de se laisser aller à une délibération, cela introduit de l'élément perturbateur dans le ton.

L'idéal serait de pouvoir procéder toujours avec la même fatigue d'esprit. Pour cela écrire aux mêmes heures. Bien régler la vitesse de sa plume. En particulier j'ai trop tendance à me laisser emballer. *Maldoror* n'emballer jamais. On peut en tirer des effets. « Le pendu » n'est qu'un morceau d'emballer dominé. Mais il est probable que ça se répéterait si on recommençait.

Arriver à la voiture qui marche toute seule, comme dans certains passages du « Pendu », mais cela de façon continue, voilà l'objectif. Remarquer que dans ces passages, il n'y a pas incohérence. L'histoire se raconte toute seule. On ne peut dire qu'ils sont dominés par l'esprit, ils le sont par une force étrangère à l'esprit.

Une des caractéristiques du « Pendu », ce fut aussi dans les passages dominés, de choisir aux carrefours l'idée la plus saugrenue. Les effets ainsi sont excellents.

Il ne faut pas trop triturer dans la révision. Au début du « Pendu » j'en avais déjà agi ainsi, résultat médiocre.

La vie de ces phrases provient de la spontanéité avec laquelle elles furent écrites. Cette vie, moi je la sens, qui me replonge dans une spontanéité, comme un escargot dans sa coquille, mais, les autres. Où trouver quelqu'un qui puisse comprendre cela et répondre ? Celle de *Maldoror*, par exemple, moi je la sens parfaitement.

[...]

X croit distinguer qu'un certain degré de perfection de l'écriture pour lequel il jouit d'assez d'oreille, et dont la recherche cadre avec le goût de son intelligence, est incompatible avec l'écriture de verve qui nécessite l'emploi des formes de langages habituelles à l'esprit. Pour les concilier il faudrait développer à la limite l'habileté technique, et en même temps la finesse de l'esprit, pour que cette perfection de l'écriture fût à la fois instantanée et naturelle. Barrès n'y est jamais arrivé. Au moins est-il parvenu à effacer cette effroyable impression que l'on ressent à lire des auteurs moins doués dont l'écriture laisse voir qu'ils en ont « remis ».

[...]

Un côté que je n'ai pas encore beaucoup exploité est le côté essai de *La mise en plis* avec la même indifférence au contour général, ralentir le mouvement pour suivre la pensée, et soigner la perfection de la forme.

[...]

Sur le rôle du symbole pour la culture de l'esprit.

Le rôle du symbole a toujours été immense. Il l'était plus dans les sociétés primitives que dans la nôtre. Le travail de la civilisation gréco-latine qui dégagea la science, l'idée de causalité scientifique, a privé le symbole de beaucoup de son influence. Cette civilisation semble établir qu'au sens scientifique, l'efficacité matérielle d'un acte symbolique est nulle. Ce serait commettre une erreur que de conclure, même d'un point de vue scientifique à l'inefficacité complète du symbole. S'il n'a pas, au sens où on l'a pu entendre, les vertus matérielles, la force d'action sur la nature qu'on lui a attribuée, il peut agir sur l'esprit, et comme tel il relève de la science, puisqu'il y a une science psychologique, une science des religions.

Autour de toute manifestation de l'esprit, on relève des symboles, des actes auxquels l'esprit attache une valeur qu'il déclare lui-même symbolique, c'est-à-dire qui n'agit que sur lui-même. C'est une sorte d'entraînement. Une manière d'agir sur le sujet plutôt que sur l'objet. La civilisation matérielle ne tient compte que des moyens d'action sur l'objet, d'où son mépris du symbole, moyen d'action subjectif.

Il est presque indispensable à la vie de l'esprit, lui offre comme une sorte de schème grâce auquel il se retrouve dans ses démarches, et en même temps s'excite à plus de hardiesse.

Les religions abondent en preuves de la vertu des actes symboliques.

Maison en construction, presque achevée. Visite des appartements impersonnels, sans meubles, sans porte. Impression plus vive que jamais et triste, du caractère conventionnel de notre civilisation. Dans ces boîtes de plâtre, ils vont mettre des tables, des tableaux, des heures de pensée et mourir. Cela, qui deviendra à leurs yeux, dans leurs pensées, « la maison », avec tout ce qu'il a de chaud, de protecteur, d'éternel un peu, dans ce mot, c'est du ciment sous une couche de peinture.

[...]

Sentir la littérature avec une grande finesse, et parvenir non pas à traduire en mots sa sensation, ce qui serait œuvre banale de critique, mais à pouvoir reproduire par le moyen de l'expression les sensations éprouvées, de manière que l'habileté, le métier possède une grande variété d'expressions. Lire les autres en homme de métier.

[...]

X aime se reconnaître dans le Cyrus<sup>203</sup> de Vauvenargues (I, 330). De même, il est vrai, en lisant un livre de médecine, on trouve en soi toutes les maladies.

[...]

Ne subsiste après le naufrage que l'œuvre accrochée à la bouée de l'intelligence. Car les lecteurs des livres du passé ne se recrutent point parmi ceux qui ont une âme.

[...]

Je n'ai point assez goûté ce beau jour. C'est l'esprit qui voulait se réjouir d'un spectacle auquel il n'était point invité. La part sensible de moi-même jouit de la nature sans que s'en mêle le cerveau. J'ai eu chaud parce qu'il faisait beau, et voilà la seule manière de goûter cette journée. Aux yeux de l'esprit, l'irréalité du spectacle, qui n'est que l'irréalité de l'esprit, est trop évidente. Cet esprit sent trop le relatif du spectacle : un peu de lumière, un peu plus d'apaisement dans l'air ; à cela, à encore moins, se réduit le beau jour. Jamais l'impossibilité de communion, l'hétérogénéité de l'esprit et de la « réalité » ne se montre autant que devant un beau spectacle de la nature. Une glace semble protéger la devanture, d'où le : je n'ai point assez goûté... Ailleurs, quand l'esprit chasse sur ses terres : art, littérature, la communion peut être entière, il parvient à l'exaltation, la « connaissance ».

---

<sup>203</sup> « Cyrus cache sous un extérieur simple et calme un esprit ardent et inquiet ; il a, au dehors, cette insensibilité et cette indifférence qui couvrent si souvent une âme blessée et fortement occupée au dedans » (incipit de « Cyrus, ou l'esprit agité »).

[...]

En ne forçant pas son talent, il n'en avait pas : voilà le drame.

[...]

La poésie est le portique de la folie. La plupart n'y échappe qu'en ajoutant force tonnes de prosaïsme : idée, devoir à expliquer, etc. à leur poésie. Mais celui qui n'a ou ne veut d'autre occupation que la distillation de sa poésie arrive tôt ou tard à l'extrait véritable : la folie.

[...]

Il est vain de mettre une épigraphe. Trop de phrases de lectures diverses s'offrent à être mises en exergue, – et toutes avec une égale justesse, – que pour parmi tant de hasards heureux, un seul mérite d'être monté en épingle.

[...]

*Maldoror*. La sûreté ahurissante de sa marche donne des leçons de santé. Étrange paradoxe. Il est admirable de se soucier aussi peu du public qui regarde, de tout faire à découvert. Pas une défaillance. Il se déroule quelque chose par delà la pensée.

Prière d'insérer des « Trois Contes ». (Le pendu ; le vagabond ; le 12 de pique)  
 « Dans ces 3 contes dont la perfection de forme passe celle d'un Flaubert, on trouve alliée à une profondeur qui laisse Pascal loin au dessous d'elle une éloquence près de laquelle Bossuet fait figure de moineau. »

Consummé durant la nuit, le travail du lendemain.

Jeux de mains de l'Anglais et de l'Américaine ivres, tandis que leurs têtes se penchent comme au confessionnal jusqu'à ce que se touchent leurs fronts. Paroles à voix basses et des pressements de doigts convulsifs.

Les autres bien anglo-saxonnes. Du prestige qu'eut leur race à la suite des réflexions préparatoires. On passe sous l'arbre : le fruit tombe. Il était mûr.

Tout ce qui dans l'ambition ne s'extériorise pas, devient rongeur et terrain pour la misanthropie.

Sur le poème de sous-titres.

On peut exprimer par des moyens cinématographiques

- a) soit la façon dont fut écrite le poème ; le poème dans l'instant qu'il recrée
- b) soit la façon dont doit être dit le poème ; le poème récité.

Dans le premier cas la cinématographie traduira la dynamique de l'inspiration : jeux, lenteurs, du cerveau.

Dans le second cas elle donnera les valeurs des intonations, et si possible des nuances que ces intonations ne peuvent rendre.

Traduire la dynamique de l'inspiration, par ce moyen, ne paraît pas heureux, car ils n'en peuvent donner qu'une surface, celle qui apparaît dans les traces matérielles de l'écriture du poème, celle que donne l'aspect du brouillon. Le profond de l'inspiration serait mieux rendu par des images. C'est le choix des idées et des mots qui s'effectue dans ce profond, là est l'intérêt. L'écriture ne montre que des rides en surfaces de ces combats sous-marins. Rides assez monotones. Enfin ce n'est pas la création du poème qui doit intéresser pour commencer mais le poème. Bénéficiions dans une branche nouvelle des possibilités des époques archaïques et classiques, où l'on peut encore dire pour dire.

Voilà une solution écartée.

Il reste donc à étudier la traduction possible des intonations, et peut-être des nuances que les intonations ne donneraient pas, par des moyens ciné-graphiques [*sic*].

Traduire les intonations, est une première appropriation, banale, fausse sans doute. Une façon de recommencer l'erreur des débuts du cinéma copiant le théâtre. Les valeurs des intonations sont données par a) l'intensité de la voix, qui pourrait être assez facilement rendue par une disposition typographique : accroissement de grandeur des lettres. (vu dans ce sens un appel en lettres de plus en plus grosses, assez réussi)

b) la vitesse du débit. *A priori* cet élément dynamique doit s'exprimer parfaitement avec le film, qui est essentiellement dynamisme. Observer cependant qu'un film, destiné à être projeté pour plusieurs personnes qui ne commencent pas ensemble la lecture, la vitesse de passage doit être réglée sur les retardataires, ceci en admettant qu'on substitue des

morceaux de texte à d'autres, procédé simpliste. Mais on peut projeter les mots un à un en laissant subsister ceux qui sont projetés, et traduire ainsi une vitesse de débit

c) le timbre de la voix, marquant certains mots suivant des intentions psychologiques pouvant trouver un équivalent dans le flou, le vibré, le fondu de la projection.

Prendre ainsi la question ne permet pas d'étudier les ressources qu'offre le cinéma pour la réalisation d'un poème de ce genre. Que faut-il ? Provoquer une certaine émotion chez le spectateur. Que possède-t-il pour cela ? Des moyens de cinéma qu'il convient de rechercher et d'étudier, et des mots.

Étudier les inter-réactions possibles entre les mots et les moyens de cinéma dont on dispose, et rechercher si l'émotion artistique peut en naître.

Remarquer d'abord que le langage ordinaire prend les mots pour leur sens psychologique. Toute la diction consiste à accentuer, enluminer le sens psychologique de la phrase.

Dans la poésie écrite, il faut provoquer une émotion autre. On joue d'un nouvel élément, qui est principalement le nombre. Un poème en vers est donc une phrase dont au lieu de souligner le sens psychologique par l'intonation dont l'indication est absente du texte, on répartit les éléments suivant une loi qui donne naissance à un rythme, par répétition du nombre de syllabes. Il y a là un phénomène analogue à celui qui nous intéresse. Dans ce premier poème on ne s'est point avisé de traduire d'une façon ou d'une autre l'intonation psychologique. On a immédiatement employé d'autres moyens.

Cet exemple est théorique car historiquement le phénomène est inverse : on passe du rythme à la phrase psychologiquement nuancée.

Remarque à ce propos, que dans le poème, traduction plastique, il faudra jouer comme dans l'architecture de la répétition du motif plastique, comme on répète le nombre pour créer le rythme.

Sur le mot :

- 1° son sens
- 2° sa valeur poétique (due au voisinage)
- 3° sa valeur sonore (on suppose qu'il est là)
- 4° sa valeur typographique.

Sur les moyens du cinéma. (commencer en noir et blanc)

- 1° éclat blanc de tout le cadre.
- 2° noir partout.
- 3° mots en blanc sur noir, ou noir sur blanc, avec passage.
- 4° diverses typographies (penchant pour une écriture typographique déterminée à moins de versets alternants comme des réponses et des demandes dont les uns seraient en anglais, les autres en romains). Dans un alphabet déterminé, jouer sur les dimensions des lettres.
- 5° les phrases qui se substituent purement et simplement étant projetées en entier dès le début de leur projection.

6° les phrases qui s'écrivent mot à mot, les mots, lettre à lettre, en laissant ou ne laissant pas subsister ce qui précède.

7° passage continu du texte de bas en haut sur l'écran (ce qui ne correspond à aucun transposition cinématographique).

8° apparition brusque des mots.

9° position des mots ou phrases sur l'écran (fixes ou mobiles).

10° projection de groupes de mots en nombre rigoureusement identique. 3 puis 3, puis 3 avec un rythme allant en croissant ou décroissant.

11° jouer du rythme de l'apparition ou de la disparition des mots. On attend un mot, il vient au bout d'un certain temps. Jouer de cet intervalle de temps qui va en augmentant ou diminuant.

12° sur la place des mots attendus projeter en diagonale **DANS LA FUITE**.

13° *a priori*, pas de déplacements de mots sur l'écran (erreur).

L'œil ne se voit pas.

[...]

En même temps que l'écriture, même en matière de spéculation, il y a derrière quelque chose qui court, de beaucoup plus intense, et qui dicte la phrase. En relisant à froid, l'auteur lui-même ne retrouve pas toujours ce quelque chose.

Je n'aime que les choses que l'on fait tout seul, la poésie, la métaphysique. Pour l'amour, il faut être deux.

Le *Discours de la Méthode*. Le titre suffit. Il suffit de mettre l'accent sur la méthode. Aucune proposition de l'esprit n'est vraie, ni même intéressante, de même qu'il n'y a pas d'absolu atteignable. Et comme ailleurs, tout n'est qu'une question de rapports, dans ce domaine spéculatif, tout n'est que méthode. Non que la méthode renferme en soi une part de vérité plus grande, mais elle permet le travail collectif, elle permet de s'entendre sur les conventions, de leur conférer alors comme un aspect absolu.

L'alchimie, les illuminés, c'était du travail individuel. Vu de l'angle poétique, cela doit être très bien.

La science n'a pas renversé cela, parce qu'elle était plus vraie, mais parce qu'elle pouvait enrôler des bataillons.

La poésie naît d'un rapport entre deux choses. Dans sa forme la plus banale et la plus courante, elle naît d'un rapport entre le sens des mots et les obstacles artificiels que lui opposent la prosodie et la métrique. On s'étonne qu'un Valéry n'ait pas dépassé ce stade dans sa définition, et sa compréhension de la poésie.

[...]

Bien écrire, sans savoir ce qu'on souhaite écrire, n'est rien. Le problème est plus complexe de bien écrire ce qu'on veut dire. De même au tennis : placer sa balle et jouer fort sont deux conditions délicates à concilier.

Dans l'œuvre littéraire, c'est le corps qui est immortel et l'âme (idées de l'œuvre) mortelle.

[...]

Qu'est-ce qu'un poète ? Un philosophe troublé par des rêves de gloire.

[...]

Méditation sur certains exercices d'écriture.

La sincérité, c'est sa vérité, ce qui ne doit être le produit d'aucun art. Tout ce qui est surajouté, travail d'artiste, figolage, peut être révélateur du goût de l'artisan (résultat de multiples emprunts et influences) mais ne donne pas de l'être une vision véritablement sincère.

La sincérité, dont l'intérêt est tout à fait discutable, à voir les choses de haut, car peu importe de connaître le fond du cœur de M. Y ou Z, a cependant cette propriété précieuse, d'assurer instantanément et sans travail une unité de ton à l'œuvre artistique, ce qui est la chose la plus importante. Il semble que l'œuvre bénéficie alors de l'unité de l'individu. Cette règle est si formelle, qu'on peut prendre pour mesure de la sincérité des gens (si tant

est que cette mesure soit nécessaire) l'unité de ton de leur œuvre. Jamais l'auteur le plus savant (et Dieu sait combien ces opérations de figuolage sont délicates et longues) ne pourra parvenir à l'unité de ton que réalise une œuvre de premier jet, qui correspond à ce que l'auteur est fait pour créer. Ce dernier correctif est fort important. On peut obtenir des œuvres de premier jet forcé. Elles n'ont pas pour cela l'unité de ton. C'est la preuve que l'auteur n'est pas sur le terrain de son tempérament. On peut donc en tirer des indications sur son tempérament, et c'est beaucoup plus intéressant : quand l'œuvre de premier jet, d'une façon soutenue est d'un ton très égal, c'est qu'on s'est trouvé, c'est qu'on a réalisé sa sincérité.

Il est hors de doute, que *Maldoror*, par son unité de ton véritablement ahurissant, est une œuvre de premier jet, correspondant pleinement au tempérament de l'auteur, et par conséquent aussi sincère que possible. L'unité de ton est beaucoup moins parfaite chez Aragon.

Pour en revenir à moi et à mes exercices d'écriture forcée, je suis bien obligé de constater que

a) leur unité de ton est très défectueuse. Je ne la maîtrise que par des moyens artificiels ; très grande vitesse de l'écriture. Et encore par des causes sombres, car d'un jour à l'autre ça change et mon esprit n'a pas toujours la même hauteur d'observation par rapport à ce que j'écris.

b) je n'observe pas de progrès à poursuivre ce genre d'écriture. Pas plus en ce qui concerne le résultat, au contraire (je suis comme une poule qui a pris de la poudre à pondre et après une période heureuse ne donne plus rien), qu'en ce qui concerne le goût que j'ai

pour m'y adonner et qui diminue sans cesse. (cf. à cela l'atmosphère empoignante où me plongent mes méditations métaphysiques, auxquelles pourtant j'ai autant de répugnance à me livrer).

*Méditation plus technique :*

en laissant les mots courir tout seul, on ne fait rien qui vaille.

Il faut tout de même une certaine domination de l'esprit, point aussi complète que celle qui est nécessaire dans la traduction de la pensée, mais qui ordonne tout de même les orientations à tous les multiples carrefours que l'on rencontre. Cette domination de l'esprit, cette égalité de hauteur, c'est cela qui fait l'unité de ton. Il ne faut pas voler bas, quand on peut voler haut. Et la seule façon d'avoir l'unité, c'est de mettre l'esprit au maximum de la hauteur qu'il peut atteindre.

[...]

Ne pas éprouver une émotion, et la transcrire, ce qui est l'abc de la littérature, la phase préarchaïque de l'art, et n'est pas de l'art. Il faut : écrire ; voir ce qui se dégage de l'écriture ; agir en conséquence ; cela est la littérature. C'est de la littérature dans laquelle le mot fut conducteur ; de bout en bout ce n'est que littérature ; ce sont là les vrais moyens de la littérature. Le côté humain reparaît dans les opérations de trituration du texte, mais ce côté humain est le côté « artiste », le côté « métaphysique », le côté « qualité » de l'auteur. Il livrera ainsi le secret de sa délicatesse, de son goût, des nuances de son âme, cela seul qui

importe, et ne sera pas gêné par cette masse vulgaire qu'est l'émotion initiale qu'il se sent attaché à reproduire avec plus ou moins de fidélité.

Ceci montre que le problème dit de la sincérité est sans intérêt. Pour celui qui sait lire, un créateur est toujours sincère ; il l'est malgré lui ; il se livre dans le choix des moyens qu'il employa pour créer.

L'émotion initiale n'existe certainement pas chez *Maldoror*, même pas chez Rimbaud. Avec ce procédé d'accouchement par le mot, par l'écriture, il y a comme un décantage, et, seule, la face poétique, purement poétique du créateur apparaît. C'est la « qualité » de Rimbaud qui fait l'atmosphère poétique de ses poèmes.

[...]

... si l'intelligence prédomine suffisamment sur les défauts sous le poids desquels l'ont étouffée en partie l'habitude, la nature et l'éducation... » *Maldoror* 227<sup>204</sup>

Le succès semble nécessaire pour pouvoir arriver à son expression complète, cela surtout pour des raisons matérielles : édition, encouragement, essais qui ont leur valeur.

Mais pour atteindre ce succès, il est indispensable de se composer une attitude. Composer son attitude, c'est dire aux autres ce qu'ils doivent penser de vous. Y manquez-vous ? ils ne pensent rien de vous.

---

<sup>204</sup> « Pour clore ce petit incident, [...] si l'intelligence prédomine suffisamment sur les défauts sous le poids desquels l'ont étouffée en partie l'habitude, la nature et l'éducation, il est bon répété-je pour la deuxième et la dernière fois, car, à force de répéter, on finirait, le plus souvent ce n'est pas faux, par ne plus s'entendre, de revenir la queue basse, (si, même, il est vrai que j'aie une queue) au sujet dramatique cimenté dans cette strophe » (Lautréamont, 1969 : 172-173).

Mais le cercle vicieux est qu'à se composer une attitude on gagne une telle médiocrité spirituelle qu'on ne peut s'y résoudre. Et le fait-on, cette capitulation engendre la médiocrité qui interdit l'expression complète de soi-même.

Ce qui est particulièrement répugnant chez tous les grands arrivés, sans exception, c'est « le souci de leur gloire » sans quoi d'ailleurs ils ne seraient point arrivés.

[...]

Tourne tes yeux de grand fou sur les falaises

Où montent des odeurs géantes, et des regards nains.

Il ne faut pas que le vent passe trop vite d'une oreille à l'autre

Et le soir pour te prendre aura des doigts de faneurs.

Tout ce que je fais en suivant mon génie, je le fais trop bien et la vanité aussitôt m'en écrase. Le refuge de ma croyance est dans mon incapacité.

[...]

Les réflexions d'autocritique sont en clair dans « le Pendu ». La même position est adoptée dans *Maldoror*, mais plus élégamment, l'autocritique n'apparaissant qu'avec beaucoup plus de délicatesse dans l'ironie des incidentes, ce qui permet, *sans rompre le ton*, de donner la même sensation de détachement, de « qualité métaphysique ».

[...]

Un couple se mêle à la multiplicité. Chacun continue, du milieu de plaisirs divers, à observer l'autre, et reconnaît chez lui les attitudes du tête à tête, mais dans une caricature d'une ressemblance douloureuse. On souffre d'en voir agir avec les autres comme on croyait qu'il était réservé à soi seul. Et cette caricature, dont la vérité déforme, dépasse celle du souvenir laissé par l'intimité, on n'en peut accuser que soi puisque, encore une fois, cela qu'on observe est d'une si parfaite fidélité à son personnage.

[...]

Exacte, l'observation de L. qu'au moment où l'on devrait voir, l'on ne voit rien consciemment. C'est après qu'on reprend dans la mémoire, et qu'on s'aperçoit de la richesse des observations inconscientes. Proust l'a dit aussi.

Mesurer l'honnêteté d'une femme, au temps qui s'écoule avant qu'elle vous suce la queue.

[...]

L'émotion, seule vérité métaphysique, possède son plein attribut dans sa brièveté, son caractère passager. La fixer par un procédé ou un autre, littérature, souvenir, c'est la

méconnaître. On s'en trouve puni en la retrouvant combien ridicule, sous le masque de momie dans lequel on tente de l'embrasser.

[...]

Dans cette écriture forcée, il ne faut pas comme je l'ai cru des morceaux dans lesquels la machine marche sans contrôle. Chaque phrase, qu'elle l'ait provoquée, ou qu'elle en ait été devancée, devait être pensée. Si primesautière que soit cette pensée, peu importe. Mais qu'elle habite les mots. Sinon à ma propre relecture, cela m'assomme moi-même. Dans certains endroits du « Pendu », la machine marche seule, mais la phrase est belle. Laisse ces endroits.

Aventure qui arrive pour la première fois : j'aime de nouveau qui j'ai jadis aimé, et exactement avec les mêmes symptômes que la première fois.

[...]

Du génie chez Stendhal. Ex. :

Description dans la *Chartreuse de Parme*.

« ... se dit Fabrice, en regardant cet immense horizon de Trévise au mont Viso, la chaîne si étendue des Alpes, les pics couverts de neige, les étoiles, etc., et une première nuit en prison encore ! Je conçois que Clélia Conti... »

C'est cet *etc.* qui est tout le génie.

[...]

Après avoir lu Vauvenargues et sa correspondance avec Mirabeau<sup>205</sup>, je relis Sainte-Beuve, je m'aperçois, une fois de plus, que ce Sainte-Beuve est un con. Journaliste et pion comme il n'est pas permis.

[...]

La mosaïque de sa figure littéraire, que Barrès composa avec tant de soin.

A-t-on remarqué que dans un rêve<sup>206</sup>, le rêveur se donne toujours une place, et la place la plus importante ? Que signifie cela ? Suprématie de la conscience ? Un rêve qui serait entièrement objectif, est-il possible ? Un rêve divin. Un saint qui dirait : Quand je rêve, je ne rêve plus à moi.

[...]

Chacun forme des rêves de gloire qui l'aident à vivre.

---

<sup>205</sup> Honoré-Gabriel Riquetti, comte de Mirabeau (1749-1791), homme politique français. 115 lettres échangées avec Mirabeau avaient été éditées dans les *Œuvres posthumes et œuvres inédites* de Vauvenargues avec notes et commentaires par D.-L. Gilbert, Paris, Furne et cie., 1857.

<sup>206</sup> C'est le moment de dire toute l'importance que vont prendre dans la suite les réflexions sur le rêve. On en trouvera de plus en plus au fil des prochaines pages. Inutile de rappeler la place du rêve à l'intérieur du mouvement surréaliste. À ce sujet, il y aurait peut-être lieu de comparer entre elles les pages de Spitz et celles que Breton consacre au rêve dans son *Manifeste du surréalisme*. Il est très probable que Spitz a lu le *Manifeste*, et possible qu'il l'ait eu à l'esprit au moment de ses propres réflexions écrites.

[...]

Le seul intérêt de l'œuvre est l'indication qu'elle donne sur la qualité de son auteur. Cette qualité, ou l'impression de cette qualité, le travail l'améliore. Le choix du sujet de ce travail n'est donc pas indifférent à la qualité finale de l'œuvre, par le détour de la qualité de l'auteur.

[...]

Encore sous l'influence du dégoût que m'a procuré la lecture de choses anciennes. Pourtant, il faut davantage s'appuyer sur soi-même.

Vraiment, ne tient que ce qui est écrit de verve.

Le goût, la qualité, chose plus subtile, ne se nuancent et s'épurent que dans le travail refait, figolé.

Cultiver ces deux genres.

L'écriture de verve, vous somme à un moment donné. Et elle seule indique de façon brillante et durable le total.

Mais si l'on continue sans cesse cet exercice, on recommence toujours la même addition.

Autrement dit, ce genre d'écriture ne vous perfectionne pas.

Mais, tout ce que je fais à tête reposée est tellement idiot.

Refuser les occasions de se distinguer, et vouloir être distingué, c'est jouer la difficulté.

[...]

*Méditation.* C'est exploiter à faux un procédé que de s'abandonner à l'écriture rapide, et d'élaguer, confectionner à grand renfort de travail un chef d'œuvre. Il faut conserver à la notation rapide son caractère, ou composer à tête reposée.

Le danger de cette notation rapide est de ne livrer qu'une pâte lyrique, en somme assez grossière, où n'apparaît aucune des nuances de la personnalité.

Il faudrait écrire davantage à tête reposée.

Ce qu'on appelle le roman n'est pas mon fait.

Mon imagination commence à m'ennuyer et à montrer la corde.

Cette poésie lyrique manque de délicatesse, non pas dans la qualité, mais dans l'expression.

Enfin, il faut que j'entame une grande chose, cela devient indispensable.

Trouver le moyen de conserver la même vivacité d'esprit, à tête reposée, et en écrivant suivant un plan.

[...]

Il est incroyable que, de nos jours, la critique littéraire en soit encore par rapport à la littérature au point où en étaient les Salons de Diderot, ou les pensées de Pascal, par rapport à la peinture.

[...]

Trouver son style, et se trouver soi-même, c'est faire le choix d'un vêtement définitif, ou se marier, ou se figurer de bonne foi qu'on était créé pour ce vêtement ou cette femme. Cependant, même si l'on s'y refuse, un manteau vous tombe sur les épaules, un être sur les bras, mais n'importe lequel. Il faut devenir soi. On n'y peut échapper.

Ce qui répugne, c'est au moins dans les débuts la sensation de caractère artificiel de ce choix. Que l'on parle, écrive, se présente aux autres, il y a un personnage à jouer ; bien vite, on ne s'aperçoit plus qu'on le joue, on est dans sa peau, sa peau à soi ; ceux qui résistent le plus longtemps sont ceux qui font preuve de la meilleure qualité.

Car le naturel n'a ni couleur, ni odeur, pas même naturelles. Le naturel est un schème prêt à recevoir tous les possibles, et qui ne peut pas, voilà le point grave, se refuser à en endosser un, un seul.

Un enfant, un être exquis de naturel, est transparent. Voilà encore la transparence à l'appui de la qualité métaphysique. Moins on nuance l'absolu, plus on fait preuve de qualité métaphysique.

Éprouver l'envie de donner des conseils à un jeune homme<sup>207</sup>, voilà qui est comique quand il s'agit de moi. Reprendre ces vieux thèmes classiques ! Je sonne faux rien que d'y songer. Mais je lui dirais, cependant :

Vous ne serez pas heureux en suivant mes conseils, car, bien que les sages n'aient eu en vue que le bonheur de l'homme, ils ont seulement prouvé qu'ils étaient de grandes bêtes en le lui proposant, car il n'existe pas. Être heureux ou malheureux, cela n'a aucun intérêt pour une âme forte. Le bonheur est un désir universel chez l'homme, mais qui n'a aucun fondement dans la vérité. Ce mot d'ailleurs n'en a guère plus.

Mais s'il faut être quelque chose, je vous conseille plutôt d'être grand. Là, à coup sûr, vous serez malheureux. On n'est point grand comme l'est un arbre, avec naturel. La première condition pour devenir grand est de ne pas s'accepter, de passer sa vie à se tirer soi-même par les cheveux. Cela ne va pas sans désagrément. Ensuite, pour peu qu'on soit doué de qualité, on perçoit immédiatement la vanité de son désir de grandeur, et en dépit de toute croyance, sans aucun aveuglement dû au cœur, il faut continuer, par pure volonté ce qu'on s'était proposé de faire. Là, on donne d'ailleurs la meilleure preuve de sa qualité métaphysique, en conciliant l'effort avec le scepticisme, en s'employant entièrement pour un but dont on connaît parfaitement la gratuité. On n'est jamais si grand moralement, c'est-à-dire de manière invisible, qu'en donnant des leçons de gratuité.

Ainsi, avoir de sang-froid des grandes passions orientées vers sa propre grandeur matérielle, voilà le plus important conseil que l'on puisse donner.

---

<sup>207</sup> Peut-être Spitz songe-t-il aux *Conseils à un jeune homme* de Vauvenargues. Voir aussi, plus loin, l'entrée débutant par « Je dirais à mon fils ».

Sur la grandeur morale, j'aurais beaucoup à dire. D'abord, au sens où on l'entend d'ordinaire, vous pouvez la négliger complètement. C'est une sorte de brevet imaginaire, que vous décerne une assemblée de contemporains au goût périmé, suivant que vous satisfaites ou non à une vieille jurisprudence aussi risible que les lois de Manou<sup>208</sup>. Celle-là, cette grande morale, que reconnaît la Société, on en peut faire fi entièrement, elle ne conduit pas aux avantages précis de la grandeur matérielle, et pour soi-même, pour sa propre qualité, elle ne présente aucun avantage. Elle est en somme dénuée de tout intérêt tant matériel que spirituel. Abandonnez-la, de même que vous ne cherchez nullement l'élégance que des mannequins de cire vous proposent de leurs vitrines.

Mais il est une autre grandeur, d'ordre spirituel, dont je vous ai parlé tout à l'heure, on l'appelle la qualité. Celle-là il faut en effet que vous en soyez pourvu si vous voulez me plaire, mais je me hâte de vous dire que vous ne vous la procurez pas si vous ne l'avez déjà. Il s'agit d'un certain sens intime, fait de délicatesse métaphysique, c'est-à-dire venu de derrière, de plus loin que l'intelligence et la sensibilité, une sorte de qualité de la conscience, dont vous-même pouvez plus ou moins avoir conscience, et présente sous un jour plus avantageux, mais que déjà colorait vos moindres actes et vos moindres pensées avant même que vous y eussiez songé. Cette grandeur-là, mon cher ami, je ne peux donc que vous la souhaiter. Et mes conseils se bornent à la recommandation de la cultiver soigneusement et discrètement en vous, pour vous, si vous croyez en sentir les symptômes. Vous rencontrerez bien vite les êtres qui en sont doués. Tous les autres vous paraîtront insupportables. Et j'espère que vous apercevez combien précisément ce ton que je prends

---

<sup>208</sup> Les lois de Manou, préceptes moraux et religieux, traduits du sanscrit et publiés en français en 1840.

avec vous, est faux, déplaisant comme une taie sur la qualité dont je ne veux pas parler parce qu'elle est mienne. Tous ces artifices de langage dénotent mon manque de pudeur morale. Ils ont l'aspect libidineux des vêtements d'une fille. La vraie qualité se promène toute nue. Je ne le fais pas en vous parlant, car au naturel, vous le savez, je me moque entièrement de vous et ce que vous pourrez faire ou devenir.

[...]

Toute intelligence en face de la vie rencontre les problèmes suivants :

1° le refus, le refus de se limiter à un seul personnage, à une seule vision. Ce refus poursuivi plus ou moins longtemps explique le naturel, la jeunesse des grands poètes. (Noter combien ce refus contribue à donner à Aragon la souplesse de ton du *Traité du style*. Il refuse toute attitude littéraire, tout ton de littéraire, il reste transparent et nu, même dans le domaine, où pour être, il est obligé de se montrer.)

Il vaut mieux refuser d'être soi-même, que de chercher à s'évader de ce qu'on est. Les problèmes du refus et de l'évasion sont les mêmes, au fond, à des stades différents de l'évolution intellectuelle. Pour les être précoces, c'est le refus qui se présente. Pour ceux qui sont déjà devenus « eux », quand leur intelligence s'épanouit, c'est l'évasion.

2° ce refus explique le mépris de la matière humaine, qui est devenue matière, c'est-à-dire s'est déterminée par le choix d'eux-mêmes qu'ont fait tous les hommes. Le refus de soi-même s'étendant aux refus des autres. Si l'on ne se sent pas une âme de géologue, il n'y

a pas plus de motifs de s'intéresser aux hommes qu'aux cailloux, d'où le goût de l'intellectualité.

3° La sensation que tout ce qu'on fait n'est qu'un exercice en vue d'une application improbable.

4° Mais le refus, appliqué à l'intellectualité d'où il procède, ramène au problème métaphysique de l'existence, à ce fait brutal et bête que l'on vit. Si l'on a accepté de vivre, c'est-à-dire si l'on ne s'est pas tué avant ce stade de l'évolution, c'est en cette brèche ouverte dans la décision de refus total que passe ce sentiment de la réalité de l'existence. Peu à peu la seule chose que l'on ait acceptée s'impose comme la seule vérité. On découvre que le problème qui se pose est précisément celui que pose l'illogisme dans lequel on se trouve : un refus systématique et le fait qu'on vit. Comment donc concilier l'esprit et la donnée matérielle sensible ? C'est dans cette articulation que git le problème métaphysique. On en vient à condamner l'esprit, à n'accepter que la donnée sensible, à reconnaître toute la réalité métaphysique dans ce qui existe, dans l'être. Sorte de panthéisme qui se nuance, avec l'âge fait reprendre goût à la matière humaine, tout en gardant des années de révolte, un sens esthétique délicat qui vous invite à ne conserver que « la dérivée » de ce qu'on voit, ce qu'il en reste sur ce plan idéal, où l'on apprécie davantage la façon dont se font les choses, que ces choses elles-mêmes.

Le timbre de toutes ces réflexions n'est pas littéraire pour un sou. En dehors de la réflexion pâteuse, je n'ai que l'accent lyrique. Point ce ton, caractéristique d'une manière qu'ont les grands prosateurs.

Mais le ton s'ajoute après. Tout cela ne sont que notes de premier jet.

[...]

Repêcher dans le vivier de sa mémoire, un souvenir ; l'embobiner dans les sécrétions de son esprit en se figurant qu'on l'analyse ou qu'on analyse après coup l'état dans lequel on s'était trouvé ; conférer au résultat une généralité plus ou moins grande ; voilà comment s'alimente à l'ordinaire la plume du littéraire. La vie ne se dissèque pas après coup. C'est dans l'instant qu'est la seule vérité. Y repenser ; s'en servir de nouvelle mouture ; oui, comme on prise de la cocaïne ; mais ne pas se figurer que ça peut « servir » dans la vie.

[...]

Ne remâchons pas la gomme crachée dans le passé.

Le passé = un ruminant

Le présent = une belle fille

L'avenir = un encensoir ou une aile de condor.

Armoiries du temps : de la vache à l'aile de condor en passant sur deux frais tétins.

La vache, c'est la queue. Le con d'or, peut être en chair. Les tétins parlent d'eux-mêmes. Ô temps, étais-tu soupçonné de tant de sous-entendus érotiques ?

[...]

Souiller sa pureté de rêves de gloire.

[...]

De multiples observations, non provoquées, non concertées, me montrent que même en poursuivant une idée abstraite, je pense par images, et que les mots correspondant à l'image se substituent aux mots abstraits, bienheureux quand le raisonnement n'épouse pas le développement de l'image. C'est être géomètre au milieu de l'algèbre.

[...]

Tout à l'heure durant mon sommeil, curieux effet de ludion d'une pensée poétique. Je me trouvais dans un état où je pouvais à volonté régler l'intensité de mon assoupissement, soit en l'accentuant, soit en allant vers le réveil, et une phrase m'accompagnait qui, à mesure que je m'enfonçais davantage dans l'inconscience m'apparaissait merveilleuse. Voulais-je, pour la noter, m'éveiller, je sentais qu'à mesure que je m'éveillais, elle perdait ses couleurs. Plusieurs fois j'ai recommencé avec les mêmes effets. Je me suis même conduit jusqu'à la pensée : si je me lève, si je note cette phrase elle m'apparaîtra tout à fait quelconque. Et en effet j'étais à ce moment d'une lucidité parfaite à un millimètre de la décision, j'allais me lever et la phrase m'apparaissait alors si

parfaitement quelconque, que cela m'ôtait le courage d'aller l'écrire. – J'ai oublié la phrase, maintenant.

[...]

Valéry dit de Pascal : cet homme complètement insensible aux arts<sup>209</sup>... Et le Christ ? À une certaine hauteur de pensée métaphysique, et si pénible que cela soit à moi-même, toutes les occupations plus ou moins intellectuelles des hommes, et même les préoccupations esthétiques, sont confondues sur un plan inférieur. Si je disais dans une étude sur Valéry : Valéry, cet homme complètement ignorant des règles du billard... Mon reproche aurait pour ces esprits la même portée que celui qu'il adresse à Pascal.

Et pourtant on voudrait penser avec les phares de Baudelaire que les meilleures fleurs de la spiritualité sont plus près du divin... Mais c'est peut-être le résultat d'une formidable erreur, en dualisme accepté, dont on ne retient que l'un des termes. Tandis qu'ils ont peut-être raison, ceux qui sont si sûrs d'une vérité, d'une vérité inscrite dans la chair, dans le temporel, dans la réalité, grâce à quoi tout l'ordre moral et religieux, avec tout ce qu'il contient de matériel, avec son caractère d'explication banale, son cortège de pratiques, passe en faisant l'unité de l'esprit et de la matière, sous le règne de la vérité et laisse bien au dessous de lui les jeux les plus nuancés de l'esprit qui ne sont qu'une exaspération d'une petite part de l'univers.

---

<sup>209</sup> Valéry écrit, en 1919 : « [Vinci] ne connaît pas le moins du monde cette opposition si grosse et si mal définie, que devait, trois demi-siècles après lui, dénoncer entre l'esprit de finesse et celui de géométrie, un homme entièrement insensible aux arts » (1957 : 1210. Dans « Note et digression »). Il écrit encore, en 1924, à propos de Pascal : « *je veux bien qu'artiste et grand artiste qu'il est, il déprise l'art* » (1957 : 466. Dans « Variation sur une pensée ». En italiques dans le texte).

[...]

*Hamlet* : son accent *Maldoror*. Mettre bout à bout les tirades et réflexions d'Hamlet qui présentent de l'intérêt, on ne remplirait pas une page.

Les premiers actes sont très supérieurs aux autres. La première tirade particulièrement. L'atmosphère des scènes vaut mieux que les enchaînements, dont on se moque d'ailleurs. Et le personnage, création de génie évidemment, jusque dans cette allure de croquis dont l'imperfection contribue à son mystère. Délicat à telle époque quand on se trouvait en possession de la verve douée de Shakespeare, de dégager les traits d'un double aussi fin mais aussi éternel dans l'âme humaine. C'est l'éternité de cet état d'esprit qui a dû s'imposer au génie de Shakespeare, en dépit de ce que sa délicatesse avait de peu conforme à son tempérament.

Ce qui précède est idiot : voilà bien où vous conduisent les phrases. Mais comme il n'y a pas de pensée sans phrases, sans embryon de phrase...

[...]

*Hamlet* est plus création d'homme jeune, que d'homme arrivé.

Assez pauvre la scène du cimetière, en somme, si on la débarrasse de tout le clinquant [de la] situation.

*Hamlet*, ç'aurait pu être mieux.

À quoi correspond l'impression souvent ressentie en lisant une grande œuvre, qu'on aurait pu la faire ? À l'agrément qu'on en retire et qu'on associe à celui qu'on se procure en d'autres temps soi-même. Mais cela ne veut pas dire qu'on en serait effectivement capable...

[...]

J'ai toujours refusé de m'adonner à des occupations intellectuelles susceptibles d'applications matérielles (apprendre la manière de remplir les obus... etc.) et qui ne devaient avoir aucun prolongement dans ma vie et par conséquent étaient gratuites. Mais ma tendresse s'est portée sur les occupations entièrement gratuites de l'ordre spirituel, et dont le but était la gratuité même : la culture de ma personne<sup>210</sup>. Je ne suis cependant pas sûr de les avoir choisies pour la gratuité de leur but, car j'opérai au dedans de moi un renversement qui attachait tout l'essentiel à ma culture.

(Les arbres ont frissonné comme au bord de la mer.) Il y a gratuité dans les deux genres d'occupation que je compare quant à l'absence de profit matériel qui en résulte pour moi. Je me fais honneur comme d'un goût pour la gratuité pure d'accepter le second qui est dans le plan spirituel, et de repousser le premier parce qu'il aurait des applications pratiques. Mais ce n'est pas la gratuité plus complète du second qui me tente, c'est sa

---

<sup>210</sup> Expression qui n'est pas sans rappeler celle de « culte du moi », de Barrès.

généralité qui me permettra précisément d'en tirer plus de profit, et partant me le rend moins gratuit.

Ce qui précède n'a probablement d'intérêt pour personne. J'en suis enchanté, car j'ai eu en l'écrivant la sensation rare d'exprimer complètement les nuances de ma pensée.

Jusqu'à une date récente, j'ai mal lu, car je lisais dans un sentiment profond de mépris pour la médiocrité des littérateurs en général, je refusai de les prendre au sérieux, et n'eût en aucune façon consenti à faire jouer toutes les ressources de mon esprit en leur honneur. Ils ne méritaient pas ce travail, pensai-je. C'est tout au plus si je consentais à me donner davantage quand, moi, j'écrivais. J'attendais donc de ma lecture je ne sais quelle atmosphère reçue avec une grosse nonchalance d'esprit. Cela me portait à me priver de belles sensations, et me faire préférer des œuvres vaporeuses, mais où la brume était délicate.

Il faut en prendre son parti : il est des gens qui ont cru au sérieux de la littérature, et il faut faire comme eux.

D'ailleurs, à ce jeu, comme je n'avais pas d'autre manière d'aiguiser mon esprit, je l'ai laissé se rouiller.

[...]

Ce que j'ai fait de ce beau jour.

Levé à 8 h dans une sensation de grand froid. Un quart d'heure de gymnastique. Bain. Une heure d'anglais. Une heure d'écriture forcée. Pour profiter du soleil, promenade aux Tuileries par un froid qui gèle la graisse de mes joues. Achat d'un pâté, retour. Déjeuner. Lecture et assoupissement. Réflexion à partir de 2 h jusqu'à maintenant.

Il faut que je commence une grande chose, à écriture lente et réfléchie.

[...]

Gaspillage d'heures. En ai-je gaspillé des heures à vivre, simplement à vivre ! Mais furent-elles gaspillées ? Et parce qu'elles eussent été tendues vers mon désir de ce moment, et m'apparaîtraient riches, qui me dit qu'un instant plus tard, sous le nouvel angle de ma vision, elles ne me sembleraient pas aussi vaines qu'elles l'ont été ? Logiquement, seul un désir placé dans l'au delà doit vous exempter de ces retours de la méditation.

[...]

Le moment où celui qui en peinant arrive à un succès d'estime, grisé par ces résultats, se croit du génie et lâche ses écluses comme devant nécessairement donner des chefs-d'œuvre par la seule vertu, ce moment-là est celui de son anéantissement.

[...]

Tout cela ne s'organise pas, ne se concentre pas encore autour d'une œuvre fondamentale. Eh ! ce serait la terre, l'île née de mon désir sur les flots, et la mer, la mer encore nous entoure... Envole-toi, frégate<sup>211</sup>.

[...]

Épargnez-nous ces littérateurs sans imagination, qui prennent la substance de leurs discours dans l'ordinaire de la vie.

[...]

Combien fausse cette hantise qui pousse ces sous-Gide, à situer dogmatiquement le problème sur le plan intellectuel. Pour pouvoir raisonner ils faussent tout.

Justice à rendre à Valéry : plus intelligent, il a compris la relativité de l'intelligence.

[...]

Dans le genre d'écriture que j'adopte, il ne faut pas que la poésie soit obligatoire pour qu'on puisse suivre le fil du récit. Il faut qu'un lien parfaitement logique, auquel tous peuvent se fier coure d'un bout à l'autre, et là-dessus faire courir la poésie pour les amateurs. Autrement dit, il faut un gué sur la rivière.

---

<sup>211</sup> Difficile de ne pas songer à Baudelaire : « Emporte-moi, wagon ! enlève-moi, frégate ! » (« *Moesta et errabunda* », dans *Les fleurs du mal*).

Rimbaud, par exemple, a seulement conservé la poésie. Il est impossible de le faire pour une œuvre de longue haleine.

[...]

La juste punition de Gide est dans cet essaim de pions qu'est maintenant devenue sa revue.

Ecrire pour dire : idiot.

Ecrire pour écrire et, ce faisant, faire entendre : littérature.

[...]

Cette réussite représente de simples heures de l'entraînement le plus banal, un travail de brute. La seule chose qui devrait peser dans l'appréciation, c'est la part initiale, le don, mais on se laisse toujours prendre aux résultats de la science acquise.

[...]

Quelle sale âme ce La Bruyère ! Bien à la hauteur de son public de pions. Rien n'est immonde comme cette attitude d'observateur soi-disant intègre, (et de quel droit vous posez-vous en juge, d'abord ?) qui retourne son caca, pour lui donner plus de tenue. Vauvenargues est d'une probité, d'une honnêteté angélique à côté de lui.

Le tour dans l'expression, il est impardonnable de le rechercher si l'on n'est pas poète, si l'on ne cherche pas à traduire moins imparfaitement l'ineffable. Il doit suivre l'impression, et non comprimer la pensée. Chez La Bruyère, la « main d'ouvrier<sup>212</sup> » pilonne des notations assez fades jusqu'à leur donner une consistance qui fait impression. Ce goût du comprimé sans envolée en dit long sur la qualité de son âme.

Je ne m'étonne pas que Gide cherche à recommencer La Bruyère. Ils ont tous deux la même âme de pion.

Artiste ; cela paraît une attitude rêvée. Rien à faire travailler dans la machine de l'entendement. Oui, mais il ne faut jamais se tromper. Qui s'est trompé une fois, n'est pas artiste.

Le véritable artiste ne se trompe jamais.

[...]

Une certaine hauteur, un regard qui de se poser trop en avant vous fait voir ce qu'on veut être plus que ce qu'on est, empêche que l'on consente à toutes ces petites compromissions louches qui sont à la base de la renommée.

Écrire de verve ; pas de fausse pose rimbaldienne ; un fil conducteur d'un bout à l'autre.

---

<sup>212</sup> Dans « Des ouvrages de l'esprit » : « Quand une lecture vous élève l'esprit, et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger l'ouvrage ; il est bon, et fait de main d'ouvrier » (La Bruyère, 1886 : 86).

[...]

Il y a certaines choses de soi qu'il faut voir chez les autres pour en être dégoûté.

Faire ce qui vous plaît n'est pas plus agréable que le contraire. Toute la civilisation est basée là-dessus. Il devient possible de ne plus tenir compte du souhait individuel.

Je comprends l'indignation des surréalistes contre la vulgarisation des poètes maudits. Que l'humanité qui les a rejetés quand ils étaient en vie aille tirer des jouissances de ce qu'elle a abattu, se repaisse de leur cadavre, c'est immonde. Son hommage est une dernière insulte.

La forme doit être travaillée avec plus de constance. Je devrais m'exercer à assouplir l'expression, ce qui correspondrait à une matérialisation de ma sensibilité. Celle-ci reste en l'air, douloureuse de ne savoir où se poser. Elle doit s'incarner dans un style. Mon Dieu n'est point encore descendu sur ma terre. Et j'attends mon Messie. Que ma sensibilité se fasse style. Je m'épuise, pour l'instant, à noter imparfaitement avec des moyens très grossiers, les manifestations fugitives, sans valeur en elles-mêmes, d'une spiritualité indécise.

[...]

Goût des putains. Parce qu'à elles, et à elles seules, se mêle la ville<sup>213</sup>. Une putain, c'est une femme en tenue de ville, au milieu des autres, des passants, de la rue, des enseignes lumineuses, que l'on baise. C'est la goutte de graisse où s'est rassemblé tout le parfum de la ville. En elle se mêlent deux amours, celui des femmes et des villes.

L'uniformité des prostituées fait qu'on croit toujours baiser la même femme. Au bout de quelque temps, on arrive ainsi à une immédiate intimité avec la première venue, ce qui est d'un grand charme.

[...]

Toute critique est un essai de propre justification.

Toute communion de l'esprit et des choses exige un médiateur dont l'action s'exerce sur la part sensible et sentimentale de l'esprit. Une belle fille m'est nécessaire pour que je « comprenne » un paysage. De même de Dieu à l'homme, pour accéder à l'amour divin, il a fallu un médiateur : l'homme-Dieu.

[...]

Déterminer ce qu'on doit dire par le simple réglage de la vitesse de sa plume, voilà qui convient à une époque de mécanisme.

---

<sup>213</sup> Cette idée sera reprise dans *Le voyage muet*. Voir mon introduction.

La logique : duperie. La croyance dans l'ordre des idées en est un exemple. Des idées parfaitement arrangées deviennent difficilement accessibles, sinon inaccessibles. Pour atteindre un pic, la logique, et l'ordre dans les idées veulent qu'on suive la ligne droite, dite du vol d'oiseau. Les chemins en lacets y conduisent plus sûrement.

[...]

Balzac. *Le lys dans la vallée*. Du feuilleton bien fait. Quelle vulgarité dans l'expression ! Parce qu'il veut être lyrique, il laisse percer son âme commune. Qu'on ne dise point que le temps dénature son expression. Chateaubriand et Stendhal n'ont jamais de ces crevés de mauvais goût. N'importe, il lui sera pardonné parce qu'il écrit de verve, et que la progression s'accomplit par des nuances exquises qui ne révèlent aucune peine.

Émouvantes ces tentatives, ces essais manqués, par lesquels un écrivain a marqué les bornes de son génie. On songe à l'amertume qu'il dut éprouver en rencontrant ses poteaux frontières. Mais en fut-il conscient ? A-t-il réalisé, reconnu en pensée, l'étendue précise et étroite de son domaine ?

Tout écrivain a dans sa vie une heure où il se dit : Je ne suis pas grand.

Le sentiment métaphysique, c'est, très exactement, le sentiment de la réalité. Or ce sentiment nul ne l'a. Tous, tous refusent de voir le véritable sérieux de la vie, et se comportent comme s'il s'agissait d'une plaisanterie, et ils placent, chose plus grave, la réalité dans leurs chétives illusions : travail, société, civilisation, idées etc.

Si notre existence, de l'angle métaphysique, doit être considérée comme une plaisanterie ; à plus forte raison l'existence telle que l'impose la société.

Quel vieux cul ce Gide. Âne portant les reliques avec tant de gravité, que beaucoup croient que l'âne est une relique. Mais il n'y a pas d'âme derrière son allure de pape. L'utilité de Gide est à peu près celle d'un compteur d'eau. Il est intelligent, dit-on. Non, il ramène tout sur un terrain personnel où il peut faire montre d'intelligence. Mais il n'a pas l'intelligence qui s'aventure, et se montre compréhensive, d'instinct si je puis dire, hors des positions qui lui sont habituelles. Voyez ses articles, c'est toujours le même ton constipé. Il passe d'abord ce qu'il veut analyser, au crible qui lui est propre, puis il examine ce qui a traversé ses mailles. Trop facile, en vérité.

Surprise en relisant des notes anciennes et particulièrement des extraits de lecture, de voir qu'elles se trouvaient déjà dans la ligne de préoccupations qui, alors, n'étaient pas encore conscientes. Il y avait déjà affinité inconsciente entre un certain ordre de pensées et moi-même. À quoi cela tenait-il ? Pourquoi y a-t-il eu élection de cet ordre, plutôt que d'un autre, si je n'y apportais aucune volonté consciente ? Dire que j'ai élaboré mes idées ultérieures à partir de ces matériaux, est insuffisant. Il apparaît bien que les matériaux ont

été choisis. Et ils ont été choisis en harmonie avec ce qui n'était pas encore mes idées, mais ce qui vaguement me plaisait déjà. Donc les idées si logiques qu'elles paraissent dans la suite ne naissent pas comme elles se présentent, mais sont précédées de goûts, de sentiments. On n'arrive à l'idée qu'en traversant une phase larvaire, tout imprégné de simples sensations et sentimentalité. Serait-ce parce que je suis plus poète que philosophe ? Non. Certes, après coup, chez un philosophe, les idées peuvent se reproduire entre elles. Mais celles qui sont ainsi obtenues ne sont pas intéressantes. Les vraies idées, les idées mères, qui sont les axiomes, sont choisies pour des raisons sentimentales, un *a priori* du cœur. Ne pas l'oublier, même en les voyant se présenter dans toute leur nudité logique.

Si, ainsi, toute idée naît du cœur, la raison aussi doit procéder de la sensibilité, du sentiment. La raison : longue élaboration et schématisation de nos instincts. Comment conclure à son universalité, dès lors ? C'est s'abuser. On ne passe pas du général, valable pour l'espèce humaine, à l'universalité.

[...]

Écrire sur tout, à propos de tout, en toute occasion, écrire, écrire et encore écrire, voilà comme se forme le métier d'un grand écrivain.

[...]

*Lys dans la vallée*. Un coup de génie à la fin, à la mort de Madame de Mortsauf. Toute la vie manquée remontant comme une tentative finale. Bravo. Quel dommage que ça retourne ensuite au Greuze<sup>214</sup>.

Tout est gratuit sauf la métaphysique.

[...]

Plus d'audace extérieure. Cette délicatesse n'est qu'une excuse mauvaise et peut-être fausse. Et je ne puis échapper à mon audace intérieure. Mais quelle peau de brebis, malgré que j'en aie, vient recouvrir mon âme de lion ?

Ce que je ne ferai ou réussirai certainement pas :

- a) un roman.
- b) une pièce réaliste.
- c) tout ce qui correspond aux entrailles humaines.

Ce que je peux faire :

- a) poésie.
- b) métaphysique, philosophie, critique.
- c) un grand drame.

---

<sup>214</sup> Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), peintre français. Son *Père de famille expliquant la Bible à ses enfants* (1755) lui apporte un succès que confirmeront d'autres toiles mélodramatiques.

Y aurai-je assez pensé à ce grand drame !

Dans l'application à l'écriture, il y a d'abord effacement de la personnalité ; puis, si l'on insiste, apparition d'une autre personnalité qui résulte du mode de fignage adopté. C'est cette personnalité seconde que Barrès a seule montrée. Je n'ai point encore trouvé ma personnalité seconde, parce que je n'ai jamais suffisamment et assez fréquemment figné.

Il est très difficile de réussir à la fois la fidélité à sa pensée et l'expression littéraire de celle-ci. Le travail de l'expression littéraire suggérera des modifications de la pensée qui ne semblent pas toutes – et voilà le danger – provenir de besoins littéraires, mais se présentent souvent, comme des véritables perfectionnements de la pensée, imposés par la pensée elle-même. Or de ceux-là, neuf fois sur dix, il faudra se méfier.

Dans cette littérature de verve, ne pas sauter d'une idée à une autre, ou cela devient trop facile pour l'auteur, trop difficile pour le lecteur, mais chercher à soutenir l'idée pendant tout le morceau.

Inutilité de ces exercices de note critique en tant que moyen de compréhension d'une œuvre. Je ne les entreprends que pour la formation de mon style. Dès que je dois pour leur donner le ton critique voulu, travailler sur l'impression première, je la fausse. Je creuse mon impression, et je m'écarte du texte critiqué.

On peut se demander si le problème critique est soluble. Seule la sensation éprouvée à la lecture est fondamentale. Pour exprimer cette sensation, même aussi simplement que possible, je fais intervenir mon intelligence, ma personne, à la manière d'un verre déformant. Du profitable dans la critique, il n'y en a que pour moi-même, et ma propre formation. Mais vouloir exprimer par une critique, un jugement qui ait une valeur absolue ou même une valeur en fonction de l'œuvre critiquée, c'est un leurre. Je ne perfectionne pas même l'exactitude de mon propre jugement sur l'œuvre.

La réussite est un des éléments du talent.

[...]

Impossibilité de la critique révélée par les exercices auxquels je procède. La critique, c'est tenter de puiser l'eau avec une écumoire. Cela doit pouvoir se justifier.

Qu'entend-on par critique ? Voici un texte littéraire, il se suffit à lui-même. Dans son acception la plus générale. La critique est un texte littéraire à l'occasion d'un autre texte littéraire. Il faut préciser cet « à l'occasion ». Le texte critique raconte le premier. Cela revient à donner une copie d'un original. Qui donc préfère la copie quand l'original est accessible ? Les gens de mauvais goût ou les gens pressés.

Le texte critique donne les impressions du critique à l'occasion du texte critiqué. L'intérêt n'est plus alors que dans la qualité personnelle du critique, et le texte critiqué pourrait être remplacé par tout ce qu'on veut.

Le texte critique s'efforce de dégager du texte critiqué des vues, des rapports dont les termes sont bien dans le texte critiqué, mais qui, en tant que vues et rapports, ne s'y trouvaient pas, d'où leur intérêt nouveau possible.

Il y a d'abord un premier arbitraire dans le choix des rapports que met en valeur le texte critique. Puis est-il possible d'en prendre fidèlement les termes dans le texte critiqué ? S'il ne s'agit pas d'un fait précis ayant trait au fond même du sujet traité, il peut se glisser des erreurs subjectives du critique. Comment relever l'ironie ? ou l'atmosphère de telle œuvre par exemple ? Il y aura intervention subjective du critique pour les ressentir, et nouvelle source d'erreur dans la traduction qu'il donnera de ses impressions. En outre, a-t-on le droit de soustraire un terme de l'œuvre critiquée, qui se présente comme un tout. Parler de l'ironie de l'œuvre quand cette ironie n'est qu'un élément d'un ensemble, c'est déjà commettre une infidélité, même en admettant que l'ironie soit très fidèlement prélevée.

Il faut ajouter que le texte critique, considéré en tant que texte, doit obéir à certaines lois qui lui seront bien personnelles, et qui viendront encore fausser la sincérité des rapports empruntés au texte critiqué.

[...]

Ne pas tout sacrifier à la littérature. Mettre le fond à l'état de pâte molle, peut-être, mais l'y laisser non. Il faut lui donner l'apparence de la fermeté. La littérature pure fond dans la poêle du temps. Elle doit être enrobée dans une gangue protectrice et transparente.

On ne boit que dans un verre. Il faut le verre, le fond du sujet. La littérature pure, c'est répandre le liquide. Il est vite disparu, bu par le sol.

Rien n'est important, comme ce qu'on méprise.

[...]

La poésie, c'est ce qui est réussi.

Ce qui signifie en littérature, est ce qui n'est pas signifié. La littérature est dans les mouvements de l'esprit par lesquels s'enchaînent les diverses suggestions faites à propos d'un récit quelconque. Dire, le style c'est l'homme, est d'une approximation grossière. « L'homme », cela ne signifie pas grand-chose. Dans la manière dont on expose telle chose, on révèle sa position d'esprit. Dire simplement une chose forte, révèle que l'on est capable de force, et que l'esprit considère ou veut faire considérer cette chose comme un élément de sa conviction. Mais une position d'esprit ne crée pas un style littéraire. Il faut un passage d'une position à la suivante, et le style se dégage de ce mouvement.

[...]

Se confirme de plus en plus mon impression qu'un système philosophique ne « vaut » que par les idées poétiques qu'il renferme. Tout l'appareil méthodique qui les présente est caduc. Cependant l'intérêt proprement philosophique du système est dans cet

appareil rationnel. De même, en littérature, la manière dont on s'exprime concentre l'intérêt littéraire.

Mais en littérature c'est l'expression qui est éternelle, et en philosophie, c'est l'idée.

[...]

Dans la façon tout à fait monotone, qui est mienne, de choisir les moules de mes phrases, lorsque je raisonne, je vois comme un avantage spéculatif. Le même outil me suffit pour abattre des pans de pensée, comme le mathématicien ne fait jouer qu'un nombre restreint de symboles. Si je faisais des effets littéraires, je nuancerais obligatoirement davantage ma pensée et j'y verrais moins clair.

[...]

Il est difficile de se persuader que l'importance d'une chose n'est que dans l'intérêt qu'on lui porte.

[...]

Les seuls moments dont le souvenir ne me fait pas rougir sont les moments sexuels. Là, j'étais sûr de ne pas me tromper. Tandis que pour les autres...

Ces auteurs encyclopédiques : Goethe, Voltaire dans une certaine mesure, Hugo, sont du genre : galeries Lafayette. Toute la médiocrité va se fournir chez eux, sans savoir que, pour chaque rayon, il y a des fournisseurs spécialisés – dont ils ont démarqué les produits – qui les dépassent de toute la différence entre l’objet d’art et l’industrie-série.

À propos des opinions de Montherlant. Il ne le dit point avec assez de soin pour qu’on ne puisse le soupçonner d’y attacher de l’importance.

[...]

Le langage, moyen d’expression, est considéré par ceux qui écoutent plutôt comme un moyen de penser, de suivre une pensée qu’on leur propose. Mais bien vite, il devient aussi moyen de penser pour celui qui parle, à son insu peut-être.

Soyons sincères et lucides, laissons systématiquement l’expression penser pour nous. Accoucheur, Socrate ? Que non, faiseur d’enfants d’abord.

[...]

Cette phrase, déjà signalée par moi, qui termine les paragraphes de Chateaubriand et qu’annoncent deux points, ramasse l’idée mais ne conclut point. Elle laisse l’esprit du lecteur dans une rêverie finale et facile, d’où il tire lui-même la morale du morceau. De là vient l’impression poétique.

On change beaucoup moins qu'on ne le croit. On se voit dans le passé ; on se juge sévèrement ; d'être capable de cette sévérité pour soi-même incline à penser qu'on est autre, mais tout l'ancien personnage est encore présent dans celui que l'on est devenu.

[...]

Hier soir, frappé par la justesse d'une maxime de La Rochefoucauld : Ce qui rend la honte et la jalousie si aiguës, est que la vanité ne peut nous aider à les supporter<sup>215</sup>.

Mais ce matin, je m'aperçois que cette maxime n'exprime qu'une simple constatation, plus exacte et banale : la honte et la jalousie s'en prennent à notre vanité. Où donc est l'intérêt de la maxime ? Dans l'ingéniosité littéraire de sa présentation que La Rochefoucauld doit à son parti pris de faire jouer un rôle spécial à la vanité dans le cœur humain. Il n'a pas voulu admettre que cette vanité peut être blessée comme tout autre sentiment, mais la tenant en réserve comme une troupe de soutien, une garde princière, il préfère la soustraire au combat plutôt que de la dire entamée.

Il en est des métaphysiques comme des marques d'automobiles. On les adopte sans y rien connaître. Cela paraît folie de vouloir se construire une voiture tout seul, quand il en sort de si perfectionnées d'immenses usines.

[...]

---

<sup>215</sup> « Ce qui rend les douleurs de la honte et de la jalousie si aiguës, c'est que la vanité ne peut servir à les supporter » (1925 : 74-75).

Trop de paresse et d'heures de sommeil. De désir de se somner, et se surveiller, aussi. Il faut faire ses besognes avec une âme de besogneux et ne pas faire son point à chaque instant.

Goût de la spéculation et simultanément, horreur du mal qu'elle donne.

[...]

Je repense au vers de Valéry : Cieux son erreur, Temps sa ruine<sup>216</sup>...

C'est idiot, métaphysiquement. La création n'est pas œuvre de Dieu, mais doit être envisagée comme une apparence de création qui nous est personnelle et qui, dans la mesure où elle nous apparaît, représente précisément notre imperfection. Cieux, notre erreur, temps notre ruine... voilà ce qu'il faut dire.

[...]

Que son regard se soit posé un instant sur moi, prouve que je suis digne encore de son examen. Mais suis-je reçu ?

[...]

---

<sup>216</sup> « Cieux, son erreur ! Temps, sa ruine ! » (« Ébauche d'un serpent », dans *Charmes*).

Impossible de rien faire au ralenti, pas plus écrire que le reste. Je tournicote paresseusement autour de la même pensée, les phrases me guident et j'aboutis à un caca affreux, rococo. Il faut pourtant écrire lentement pour sortir de ce lyrisme dont je suis las. Ma pensée n'a que des ailes. Si je l'arrête pour qu'elle gagne en profondeur, elle s'évanouit.

[...]

Comme toujours, surpris en lisant les premières lettres de Flaubert de 10 à 20 ans, la première œuvre de Chateaubriand, de voir comme ils étaient déjà eux-mêmes, tout entier. Quelque habileté d'artisan est venue avec les ans, c'est tout. Hélas ! Hélas !

Je mûris mal, ou pas du tout.

[...]

Relu Barrès. Beaucoup d'habileté pour masquer la composition de la mosaïque et permettre une facilité de lecture qui donne la même illusion que procure une écriture de verve. Mais on sent bien que l'abandon n'y est pas. Et le timbre mou de tout cela, très 1900, naturel cependant, parfaitement tenu d'un bout à l'autre.

*Amori, Du sang*, ce n'est plus la nervosité du jeune homme libre. Il a engraisé de son talent, de sa manière. Tout cela date. Les œuvres de jeunesse seules, à supposer qu'elles soient supérieures, empruntent à la jeunesse un peu de son éternité.

Tous, tous écrivent pour écrire, un certain nombre d'heures par jour, comme on fait des gammes. D'où, journaux intimes, correspondances, etc.

Association de mots ridicule : journal intime.

Pas la moindre idée ne les effleure, sans qu'ils la traduisent en paroles, point pour l'idée, mais pour le bénéfice que tirera de la traduction, leur forme ; voilà bien les écrivains, les voilà en tant qu'écrivains, au moins tous ceux qui vivent de leur style, de leur verve... et ce sont eux qui ont raison, hélas ! La verve, écrire de verve est la vérité. Et cela ne vit que d'un entretien constant. La verve aussi est peut-être la grande accoucheuse.

Un désir me prend de retourner à mes errements.

[...]

Il n'est pas impossible qu'un des secrets du grand écrivain, soit de ménager à l'intérieur de sa période, des « repos de pensée », dans lesquels il se livre à un mouvement de pure rhétorique, qui charmant l'oreille laisse à l'attention le temps de se détendre, cela sans qu'elle s'en aperçoive, et qui lui redemande de se concentrer, au moment qu'elle va s'apercevoir de son repos.

[...]

Les choses qu'on ne respecte pas parce qu'elles n'ont pas assez coûté. Point seulement matériellement parlant, mais dans le domaine spirituel : en littérature, ce qui est venu de verve, on le méprise. Sotte croyance morale à la vertu de l'effort.

Le Misanthrope, c'est le Bourgeois gentilhomme qui veut faire l'Hamlet. Pauvre Molière. Les deux pieds dans le décor, comme toujours. Pour comprendre, il faut s'y prendre autrement, il faut être un peu prince de Danemark.

[...]

Connaître son style est chose difficile, si l'on ne peut s'abandonner librement à sa verve. Le traitement à lui faire subir pour l'améliorer est d'une extrême délicatesse : un médecin non clairvoyant soignant un malade qui ignore sa maladie. Le pauvre peut en crever.

À mon passif

Ne pas pouvoir écrire de verve autre chose que des pâtées lyriques dont j'ai une indigestion.

Dégoût de la pensée, et du travail

À mon actif

Assez d'imagination pour que toujours, et toujours, je trouve sur n'importe quel sujet quelque chose à dire, les idées – il

n'est pas question de leur valeur – venant

désintéressé de la pensée en sorte que l'outil, avec une continuité assez docile s'offrir à la  
qui souvent doit travailler à vide pour plume qui avance.

s'entraîner, ne le voulant pas s'abîme.

Penser sans effort par images, ce qui

Mauvaise mémoire longue.

est aussi un inconvénient.

Après un démarrage à bonne hauteur,

De l'estomac. Aucune crainte de

à mesure que l'attention de l'esprit se

faire quelque chose qui soit entièrement

penche sur la page, je perds de mon altitude,

raté, et je ne m'en prive pas. Mais je ne suis

sans m'en apercevoir, ce qui nuit

pas de ces gens qui tremblent devant ce

considérablement à l'égalité de ton, et j'en

qu'ils risquent. Je fais. J'ai le goût de me

arrive, en me donnant un mal infini à faire

perdre. Après on verra bien.

du rase-mottes, alors que je crois être à

Mémoire courte, assez bonne.

d'irrespirables hauteurs.

La certitude que je suis aussi bien

Impossibilité de penser longuement

que beaucoup de types très bien.

et intensément, le raisonnement éclatant

soudain en une gerbe d'image ou de futilités.

Et il faut tout reprendre depuis l'origine

(épuisant).

[...]

Tous ces types de la n.r.f. [*sic*], pauvres types qui croient qu'en mettant toutes leurs  
forces à penser correctement, ils deviendront grands écrivains ! Il y faut bien autre chose.

Règle : non seulement pondre et pondre sur tous les sujets, comme je l'ai déjà dit mais s'attacher à pondre de son mieux, en formant son style : entraînement de tous les instants : point de remarques du genre de celle-ci, par conséquent.

[...]

Hypocrisie de la vie en général, de la vie sociale en particulier. Mais, au nom de quoi la refuser ? Point pour des raisons morales et parce qu'il s'agit d'hypocrisie, ce serait encore plus ridicule. Il m'est bien égal d'être hypocrite. Alors ? Parce que c'est une contrainte dont le jeu ne vaut pas la chandelle ? Mais, qu'est-ce qu'une contrainte ? Cela suppose une définition du naturel, et ce naturel pourrait bien n'être qu'une hypocrisie. Refuser l'hypocrisie sociale, revient à porter un jugement absolu.

Refuser l'hypocrisie sociale, c'est un choix, c'est se préférer. Évident. On veut m'imposer d'aller dans un sens, quand j'ai tendance à aller dans un autre. Je ne veux pas du sens imposé, en dépit des avantages qu'il procure. Je choisis le mien.

Dire : l'hypocrisie sociale me dégoûte, ça ne tient pas debout. Moi aussi quand je choisis, je me dégoûte.

Échapper à des contraintes avilissantes, c'est un acte de foi en soi-même.

[...]

L'hypocrisie sociale ne me déplait pas en tant qu'hypocrisie, – cela m'est bien égal d'être hypocrite –, mais en tant qu'hypocrisie *imposée*. Hypocrite, je le suis sans doute toujours mais je n'accepte que les rôles que je me choisis moi-même. Est-ce là être véritablement hypocrite ? Non. Eh bien tant pis. Il reste que je préfère rester moi-même et ne pas m'avilir.

Si l'on joue toujours la comédie, comment trouver le temps de penser à l'art, c'est-à-dire à soi-même, et de ne pas devenir comédien ?

Gide : Il joue trop serré pour avoir beaucoup gagné. Il faut plus d'abandon, et avoir couru plus de risques.

Mon refus du monde aura été beaucoup plus profond, plus véritable que ceux de beaucoup d'autres bruyamment affichés. À cela aucun mérite (mot ridicule), j'étais prédisposé. Un certain sens de l'élégance morale, d'une pudeur. Non, ce ne fut pas incapacité. Il fut marqué aussi par un certain goût du bien-être, où l'on peut voir la pente naturelle prise par un corps abandonné de son esprit, ou plus élégamment un refus de la spiritualité que j'estime trop belle. Se jeter au cloître, se donner la discipline, est aussi vulgaire que s'empiffrer. Un peu de tenue, voyons.

[...]

*Les chants de Maldoror* sont la seule épopée moderne que l'on arrive à lire, et même avec ivresse.

Comment un être, quel qu'il soit, peut-il se plaindre du manque d'imagination ? De même que le cœur bat toujours, le cerveau *sans arrêt* ne cesse de dérouler des images, mais on en a peur, on le méprise, on ne sait pas, on n'ose pas le mettre en œuvre. On n'accepte que celles de ces images qui s'orientent suivant un certain courant continu, qu'on appelle idées, qui à leur tour se développent etc. Mais cet ordre est purement conventionnel, reçu. Avec un peu d'audace, on doit pouvoir faire accepter le chaos qui est ce qu'on peut trouver de plus beau. L'égalité de pression naît du désordre des molécules à l'intérieur du gaz. Il n'est point nécessaire de le liquéfier, à grand renfort de pression pour lui donner une apparence d'existence.

« Le pendu », « L'acrobate » sont des états gazeux du cerveau.

*Le voyage et moi* (*Voyage muet*<sup>217</sup>) doit être un Hamlet moderne et pascalisant<sup>218</sup>.

Mais sans poésie. Sans poésie ? Oui, voilà le difficile.

---

<sup>217</sup> Le titre *Voyage muet* a été ajouté après coup, au-dessus de ce qui était vraisemblablement le titre initial. Cette entrée permet de penser que le projet, sinon la rédaction, était alors initié. On sait que Spitz a relu ou parcouru de nouveau son journal, à deux reprises au moins : le manuscrit porte diverses traces de ces relectures. Je note aussi qu'il lit ou relit alors Flaubert et qu'il traverse une période difficile ou jugée telle, de relative improductivité.

[...]

Les poètes, comme les femmes, on s'en éprend puis on les déteste.

Parti pris de se placer au point de vue qui lui permettra de juger du ridicule humain, dans cette lettre de Flaubert écrivant *Bovary*. Et les exemples qu'il cite sont moins indicateurs de ce ridicule, que des points de vue où lui Flaubert s'est placé. En sorte que sa critique se retourne plus contre lui que contre ces pauvres gens, qui répètent des phrases conventionnelles dont on ne peut pas plus leur faire grief que d'être habillés d'une certaine façon. Mais Flaubert avait besoin de bêtise et de ridicule, il s'y arrêta, il n'allait pas plus avant.

[...]

Il y a un rapport entre la densité initiale d'une pensée, et le temps ou le mal qu'il faut se donner pour en arriver à la meilleure expression.

Si la pensée est faible, en triturant longuement son expression, on aboutit à un innommable caca. Il faut qu'elle soit forte, pour résister à ce laminage, nécessaire d'ailleurs pour qu'elle sorte plus belle.

---

<sup>218</sup> « Certains jouent les Pascal. L'usage fait de lui une manière d'Hamlet français et janséniste » (Valéry, 1957 : 465). Spitz, qui rapporte le propos de Valéry sur Pascal « insensible aux arts », a très certainement lu cette célèbre « Variation sur une pensée ».

[...]

Réveils odieux, depuis quelque temps. Dur de vieillir, de le sentir sans la contrepartie d'un talent de quelque chose. Tous font ou ont quelque chose. Mais vieillir gratuitement, voilà ce qui est le plus dur dans la gratuité. Vie, fumisterie.

[...]

L'existence, à l'exception de la joie sensuelle, est une pénible duperie et l'on devrait dire à l'être qu'on accole : « J'achète ta possession de toute la douleur de vivre. »

Flaubert qui croyait être fait pour le lyrisme, où sa vulgarité et son manque d'imagination éclatent, ne se trompait pas, tout en croyant se tromper, lorsqu'il choisissait comme malgré lui des sujets comme *Madame Bovary* pour lesquels il était fait.

[...]

L'exposition même de ses théories sur l'art que fait dans ses lettres Flaubert, en est la condamnation. Car ces lettres où *lui* expose son système sont plus captivantes que ses œuvres où il les mettait en pratique. En théorie, pourtant, il a raison, et à pratiquer, c'est faux.

Toujours triste et ronchonnant de 20 à 60 ans.

Et la vanité d'artiste, quand même, chez lui très forte.

[...]

Dans cette crise de la trentaine, où l'on se plaint de vieillir, il n'y a pas enfantillage comme le croient les personnes plus mûres, mais bien sensation réelle que l'on échappe à cette vingtaine d'années, à sa jeunesse, qui est encore assez voisine pour qu'on en puisse juger, alors que les plus vieux, l'ont oubliée, et ne peuvent plus se rendre compte.

[...]

Dans cette évolution accélérée d'un homme, comme la donne la correspondance d'un Flaubert lue en quatre jours, on assiste aux crises et aux transformations avec une netteté bien entendu impossible à rencontrer dans la vie à échelle normale du temps, où tout cela s'estompe dans la lenteur de l'évolution. Le progrès dans la sensibilité et l'expression de la pensée jusqu'à 50 ans est indéniable. C'est la vitalité qui se perd. Quant au tempérament, à la coloration de l'âme, de la première lettre écrite à 8 ans à la dernière, elle ne change pas.

On pourrait presque dire que la qualité d'un être est ce qui ne change pas en lui, son invariant.

[...]

La poésie du surréalisme, est à base de sensibilité féminine et plus précisément « pédéraste ». On pourrait je crois l'expliquer tout entière en remarquant que ses fondateurs furent pédérastes : goût du détail, du mystère, de l'ordinaire, et tout cela vu par le petit côté, le plus petit côté comme le font les femmes, lequel n'est pas le plus insignifiant, mais celui où la sentimentalité, le cœur s'attache le plus aisément. Bien que le mot n'ait pas été prononcé par eux, au contraire, il y a en fait beaucoup de sentimentalité dans cette attitude du poète surréaliste. Il faut combiner à cela, pour faire le surréalisme, une attitude métaphysique et dans la vie, beaucoup plus mâle.

Il est curieux que cette poésie, qui devait être aisément comprise et sentie par les femmes, ne se soit pas répandue plus rapidement. Ces messieurs à se trop fréquenter, ont-ils négligé d'instruire les premières émissaires indispensables pour répandre la nouvelle ? Et leur cercle fermé ne pouvait-il être accessible qu'à travers les documents, chose à quoi les femmes sont inaptes, au lieu qu'elles eussent été très sensibles à l'action directe ?

Le fait insolite auquel s'attachent la psychanalyse et un certain surréalisme est capable de multiples interprétations, par cela même qu'il est insolite et échappe à la trame logique et ordinaire. Lui donner alors une interprétation poétique, parfait ; mais vouloir l'interpréter de manière vaguement logique, l'insérer par les méthodes du raisonnement usuel, dans un vague système autre que celui qui est logiquement et ordinairement admis sous le nom de réalité, cela, c'est idiot.

[...]

Dans cette attitude d'autocritique que je me trouve adopter, il y a moins de qualité métaphysique que de faiblesse par défiance de soi.

Ce n'est pas s'excuser que de se moquer le premier de soi, comme le font d'une façon commune les débutants en toute chose.

Cette faiblesse vient de ce qu'ils ne font pas entièrement corps avec leur objet. Ils pratiquent un détachement mitigé, et cela se voit, ils le montrent même.

Le détachement absolu ne se remarque pas.

Cela vient aussi de ce que l'esprit seul est en jeu, et qu'il se tourne volontiers contre lui-même. Le cœur est au contraire tout d'une pièce. Il est impossible de pratiquer le détachement et l'amour par ex[emple]. Et ce manque d'adhérence de soi à l'œuvre, me prive de cette continuité d'élan qu'ont les convaincus.

Il ne faut pas marcher en regardant peureusement à droite et à gauche pour voir l'effet que l'on fait. Celui qui fait corps avec son sujet ou celui qui s'en moque mais est très habile et assez ancien dans le métier pour être renseigné sur l'effet qu'il produit, ceux-là marchent avec assurance.

Et il faut marcher avec assurance, même si l'on s'en moque.

[...]

## Sans Craven IV

du 12 mai [19]29 au 26 novembre [1929]

[...]

Douloureux de voir qu'un être évite de nous regarder parce que notre tête ne lui plaît pas.

La jeunesse sait mal mentir.

[...]

L'autocritique est-elle moins qualité que défaut ?

Défaut, littérairement elle l'est et cela suffit pour la condamner.

Métaphysiquement, elle est qualité, elle montre que l'on refuse le jeu, l'attitude. Mais pourtant, si elle est dictée par timidité, par faiblesse, elle ne saurait être qualité. Il faut que ce soit, littérairement, un défaut volontaire, au milieu de la rigueur, alors elle produit la qualité métaphysique.

Mais qu'a à faire la qualité métaphysique avec la littérature ? Voilà l'erreur : les deux choses sont inconciliables. Il ne faut pas s'attacher à voir l'homme derrière le littérateur (et pourtant !). Être littérateur en littérature et choisir d'autres domaines, si l'on tient à faire montre de qualité métaphysique. La qualité métaphysique n'existe, et n'a de raison d'être, d'ailleurs, que dans la métaphysique, i. e. la vie.

Accepte donc une attitude.

On peut toujours laisser entendre sa qualité, mais ne pas la mettre sur la table c'est-à-dire, ne pas l'incorporer par des procédés littéraires à la trame du discours qui ne se tient que parce que, de bout en bout, littérature.

Réflexions sur certaines proses littéraires.

L'incrustation de la pensée dans la phrase, de la manière la plus concise et la plus élégante possible, avec des balancements qui sont comme des oppositions de valeurs (et artificiels), fait la prose soignée des grands siècles : Saint-Évremond.

La prose qui laisse voir la démarche de la pensée, assez sinueuse, et en souligne même les méandres ou les nuances, artificiellement pour la plupart, sans donner cependant l'impression du tendu et du concis, et semble habiller un goût naturel de l'esprit pour le contourné délicat (comme certains outils d'aspect compliqué parce qu'ils s'adonnent à des ouvrages délicats), c'est la prose universitaire, la prose de La Bruyère, de Gide. Remarquer que chez Gide, le précieux, qui est celui de toute une génération, a hérité du symbolisme, et qui se trouve moins visible dans son cas, parce que c'est un précieux d'esprit, la forme affectant de se laisser oublier, pour laisser voir toutes les nuances de l'esprit. Mais c'est un esprit précieux de vieille coquette, surtout dans les premiers livres de critique du Mercure qui sont souvent insupportables.

Au contraire chez Valéry, le précieux est dans la forme, et l'esprit beaucoup plus sain et fort à ses heures.

Il semblerait qu'en littérature, hormis le romancier-fleuve, nul ne veut accepter que tout se fasse aussi facilement que cela se fait en réalité. Alors pour user je ne sais quel

excès de force, pour accroître la valeur de l'œuvre en lui surajoutant le fruit d'un travail plus pénible, peut-être obéissant en cela à une vague et fausse idée de *mérite*, on en remet, qui sur la pensée, qui sur la forme, ou encore on en enlève. Enfin de quelque manière on se donne du mal. Et cela est toujours précieux. Oui, même chez ceux qui cherchent le naturel et y arrivent. Pour un œil averti, les fables de La Fontaine, ou les histoires de Flaubert, sont aussi précieuses que Voiture<sup>219</sup>.

La véritable prose est celle qui coule sans effort dans la forme comme dans le fond. La pensée ne cherche pas à se contourner. Si elle est délicate à exprimer, elle prend tout son temps, exige les phrases qu'il lui faut pour ne pas compliquer la difficulté de lecture. C'est la prose de Racine, et de tous les grands prosateurs : Fénelon, Rousseau, etc.

L'inconvénient est que si l'homme n'a pas de talent, cette prose est plate et désolante. Aussi préfère-t-on ne pas l'adopter, d'autant plus qu'en faisant profiter ses écrits de ce talent de faiseur de rébus qui habite chaque Français, on atteint toujours son petit effet, si l'on y met le temps et un peu de goût.

[...]

Le moraliste est le poète appliqué, descendu dans la métaphysique.

La religion, c'est de la poétique métaphysique. Chateaubriand n'avait pas tellement tort.

[...]

---

<sup>219</sup> Vincent Voiture (1597-1648), poète français associé au courant précieux, distingué, entre autres traits, par une recherche lexicale appuyée et certains effets stylistiques : périphrase, hyperbole, abstraction, etc.

*Leurs figures* de Barrès.

Curieux d'avoir rendu cette histoire passionnante comme un roman. Mais il faut supposer que la masse de documents passionnés traitant déjà de cette affaire rendait facile la tâche d'historien. La vérité, d'avoir été si diversement dite, était déjà ornée. La preuve en est que le roman devient assommant dans les parties de fantaisie imaginées par le seul sieur Barrès.

Remarquable l'atmosphère de certaines séances de la Chambre, rendues de main de maître et très savamment, sans effet de style par un récit rapide à la Stendhal. À noter que la lecture du journal officiel d'une séance agitée produit le même effet. Le Barrès amateur de psychologie et bâtisseur d'âmes vraisemblables jette sur le récit des touches où l'on sent mieux qu'aux autres endroits le maître, sans que leur véracité importe d'ailleurs. C'est le Barrès intelligent, subtil et nuancé de l'*Homme libre*.

Dans ce livre, qui est loin d'être son meilleur ouvrage, on distingue plus nettement les forces et les faiblesses de Barrès. Un manque presque complet d'imagination, mais ce talent de chroniqueur enluminant de nuances psychologiques son sujet et qu'il devait employer dans la suite. Le vrai Barrès : celui de l'*Homme libre*, et des langueurs harmonieuses, donnent aussi par instants, et au milieu de cette histoire assommante, de façon délicieuse, sa note.

Mais dans l'ensemble, quel ridicule dans la façon de prendre au sérieux toute cette aventure, et quelle absence de grandeur dans la domination du sujet, en tant qu'homme d'action, j'entends homme d'action tel que peut complaire à se peindre tout littérateur. C'est le récit du journaliste de grand talent, mais d'un journaliste. S'il veut passer à l'idée

générale et jouer (au moins en littérature où toutes les possibilités restent ouvertes) au maître, il reste médiocre et d'âme assez basse. Chateaubriand écrivant de sa vie politique rend un autre son. On a l'impression que Barrès se noie dans ce qu'il décrit, y patauge avec plaisir, mais ne fait rien pour en sortir. C'est un œil, ce n'est qu'un œil. Chateaubriand avait plus le sang.

La comparaison littéraire Barrès-Chateaubriand sur ce terrain des écrits politiques, explique très clairement, ou si l'on veut est un parallèle [mot illisible] de ce que furent leurs deux vies politiques : Barrès n'ayant jamais pu jouer aucun rôle, tandis que Chateaubriand eut tout de même son heure.

Le soleil se couchait entre ses cuisses.

L'âge invite à coucher avec des étrangères, car il est fatigant de toujours répéter aux femmes les mêmes niaiseries : de les séduire dans une autre langue relève un peu la monotonie de l'opération<sup>220</sup>.

On ne trouve pas un sujet en y réfléchissant, il tombe de la lune tout d'un coup.

Si l'on recherche l'apport proprement original d'un écrivain, ce qui constitue son bien propre, et n'existe que par lui, la justification de son passage en ce monde, enfin, on trouve aussi peu que son corps a tenu de place dans l'univers. Ce n'est pas la pauvreté

---

<sup>220</sup> Voir *Le voyage muet* (37, 69 et 144).

créatrice qui fait certains poètes ne laisser qu'un volume. Il contient déjà plus qu'il ne faut : une pièce d'eux suffirait ; les autres ne sont là que pour expliquer, expliquer en répétant jusqu'à ce qu'on comprenne où était l'apport. Quant aux prosateurs, même ceux qui s'allongent le plus sur les rayons de la bibliothèque, après retranchement de toute la partie de seconde main, que reste-t-il ? Un volume exposant un tout particulier d'imagination, une certaine conception du récit, qu'ils ont répété à satiété. Toutes les tragédies de Racine sont parentes : dresser un tableau comparatif où, d'une pièce à l'autre, passaient les mêmes héros et héroïnes, comme on voit dans les troupes de provinces les mêmes acteurs interpréter les divers rôles du programme de la saison.

*Timon d'Athènes* de Shakespeare.

Dans l'ensemble, si médiocre qu'on doute de l'authenticité, mais intéressante par son côté médiocre qui, si l'on ne se trouve pas en présence d'un pastiche, est assez révélateur des moyens de Shakespeare.

J'aime ce désordre et ce décousu de l'action, inexistante d'ailleurs. C'est *le Misanthrope*, après le cinquième acte. Les discours de Timon à l'écart des hommes, ont de la violence lyrique qui me plaît, mais sans la sûreté d'expression, et de touche qui ailleurs va droit au côté humain du lecteur. Ils ne sont point exempts de monotonie. Pièce faible, très faible, mais qui fait plaisir comme toutes les médiocrités d'un génie, parce qu'elles le rabaisent.

[...]

Il convient dans une œuvre de distinguer les passages où l'on vise à l'effet par une sorte de peinture, c'est-à-dire en créant la sensation par l'appel direct à cette sensation (procédé romantique), de ceux où cette sensation est décrite par les moyens intellectuels et les ressources ordinaires de la phrase, laquelle ne s'adresse jamais qu'à l'intelligence du lecteur (procédé classique).

Le mélange, si l'on souhaite de le faire, doit être habilement dosé pour être homogène. Barrès y excellait.

[...]

Mon fils, entends les orgues plates de la mer incestueuse.

L'île des fous.

Île habitée par des fous. Sous forme de drame. Objet : tous les sentiments, passions, événements de la vie humaine, déformés dans le sens du grotesque et de la folie.

[...]

L'inquiétude attribuée à une époque à l'examen de sa littérature, n'est jamais qu'une inquiétude de littérateur, et comme tous les autres sentiments de personnages de ce genre, il faut la ramener à eux-mêmes, plus précisément à leur littérature : cette inquiétude n'est qu'inquiétude de littérateur sur son propre talent, et mesure la médiocrité de l'auteur. On en

sort de deux façons : par l'optimisme officiel, satisfait, béat et franchement idiot des Hugo, des Goethe, ou encore par l'ironie tournée contre soi-même et ses dons : Shakespeare, Rabelais, un peu Chateaubriand, seule façon vraiment grande et digne de considérer ses talents et ses succès.

La sexualité nous attire comme le seul coin secret que nous ménage la civilisation. Vraiment, une femme dont on a bouffé le cul, que lui reste-t-il ?

[...]

Rêverie du matin sur les ceintures faites d'un ruban, que portent les femmes jeunes au ventre plat.

Tous les maîtres sont mauvais.

Il ne manquait pas de volonté, mais de l'aveuglement à la faveur duquel la volonté se polarise et peut alors s'exercer.

Pour atteindre le détachement, doit-on traverser cette phase durant laquelle la volonté flottante vous bat comme fait le mât une voile détendue ? Ou ne parvient-on au détachement qu'en s'attachant résolument à une seule chose ?

Faire quoi que ce soit, si on s'y donne à fond, n'est pas dangereux. Le superlatif, en tout, procure l'allégresse des cimes. Mais s'attacher à ménager ceci ou cela, calculer en fonction de données étrangères, voilà qui empoisonne lentement l'âme.

Tout individu qui pose *a priori* sa croyance, un Pascal, par exemple, peut traiter de tout avec sûreté, comme s'il avait un transparent sous son papier. Mais celui qui, de bonne foi, cherche, a forcément une démarche plus hésitante car sa croyance qui serait son guide, il ne la trouve que dans la conclusion, et point à l'exorde.

Toute femme vous lassant tôt ou tard, on peut épouser une femme laide. Eût-elle été belle qu'on en eût été fatigué de même.

Il est temps de se faire un style.

Endroits où l'homme paraît, même s'il s'avance sous un masque, par le seul choix du masque. Ce masque peut être : le ton, le mouvement, la variété dans le jeu de ces moyens, etc.

Prends l'éloquence et baise-la.

Il faut toujours nier quelque chose. L'élégance pour le littérateur a été de nier la vertu de sa littérature et de tordre le cou à l'éloquence<sup>221</sup>. Mais, qui n'est plus littérateur, et se veut métaphysicien, se rit bien davantage de l'histoire au profit de laquelle on sacrifiait la littérature, et gratuité pour gratuité, il préfère celle de l'éloquence à celle de la vie.

Étrange que ces corps de femmes soient tous semblables, tous, et qu'ils vous attirent cependant quand ils sont neufs.

Le monde, pourquoi le rabaïsser ? Il jouit de cette immense supériorité de ne point avoir de rival.

[...]

Une certaine notoriété est une monnaie d'échange.

[...]

Quand je ne m'appliquai qu'à me connaître, je fus dégoûté de ce que je découvris. Il faut employer ses facultés à se modifier. Mais dans quel sens ? Voilà la question, rien ne s'imposant *a priori*.

---

<sup>221</sup> « Prends l'éloquence et tords-lui son cou ! » (Paul Verlaine, « Art poétique », poème de 1874 publié dans *Jadis et naguère*, 1884).

[...]

Se demander si le ton hagard, Maldoror, de certains de mes écrits ne vient pas de ce que je me meus dans une sphère supérieure à mes moyens spirituels, plutôt que d'un don spécial pour cette manière d'écrire.

[...]

La pire chose est le contact de la médiocrité. Aussi faut-il toujours s'attacher à mettre les hommes sur le terrain où ils sont le moins médiocres : leur métier, leur science de spécialiste, etc.

[...]

Quand X me téléphone et que je me sens heureux d'avoir raccroché, un menu sentiment de pitié s'empare tout de même de moi lorsque j'entends peu après le petit coup de timbre qui marque la coupure définitive de la communication par la téléphoniste.

Naturellement, je suis lyrique, parce que dans le lyrisme, le verbe soutient le discours, et que ma pensée se repose. Si je veux faire travailler mon esprit, il ne s'évertue que sur des matières si abstraites qu'elles n'offrent plus rien de littéraire.

Il faudrait cultiver ce juste milieu qui est celui du style et de la pensée. La plume courant assez vite pour qu'il y ait style, et point trop pour que la pensée ne disparaisse pas, la vitesse restant suffisante pour l'empêcher de s'appesantir.

Un tour d'esprit, un ton comme la poésie par exemple, permet de dire des choses profondes, ou qui en donnent l'illusion, dans une forme légère ne nécessitant pas un travail copieux d'interprétation de la part du lecteur : des vérités profondes, faciles à déchiffrer, voilà qui fait le littérateur.

Le philosophe laisse l'échafaudage de sa pensée ; mieux, sa pensée n'existe que par cet échafaudage dans lequel réside l'intérêt de ce qu'il avance. Le littérateur doit condenser sa pensée dans une formule brève – soit que la pensée ou la formule ait précédé – qui ne laisse subsister ou goûter que l'essence de la pensée, sans qu'importe le mécanisme par lequel elle fut atteinte. Au résultat, l'aphorisme littéraire offre, sans être de la poésie, laquelle serait plus artiste, plus vague et plus liée aux mots, une certaine poétisation par raffinement de la pensée, non sous l'effet de ses propres mérites, mais par suite de l'interaction de ladite pensée et de l'alliage de mots qui l'exprime. Ce genre de raffinement se trouve aussi dans la poésie de Baudelaire, et en général quand la pensée précède son expression.

Dans son sens le plus général, la littérature, cependant, réside dans un autre courant de style qui exprime une attitude sensible et humaine par rapport à la substance même du discours. On voit les rapports et les différences entre l'écrit philosophique et l'écrit littéraire. Dans l'un comme dans l'autre, la signification littérale importe peu. Mais pour l'écrit philosophique il faut retenir la marche de la raison abstraite, impersonnelle, et pour

la littérature, la démarche spirituelle, l'attitude humaine, telles qu'elles étaient révélées par les moyens matériels de style mis en œuvre par l'auteur. Dans les deux cas, le dynamisme l'emporte sur la part statique de l'œuvre.

On peut ainsi concevoir des œuvres littéraires où ce dynamisme subsisterait seul, tel par exemple « Le Pendu du grand cirque », où les tournants du style suffisent à l'expression littéraire. Le philosophe exige davantage. Il semble ne pouvoir se leurrer consciemment et se proposer *a priori* de fonctionner à vide, sans que toutefois dans une observation plus élevée, qu'il aveugle cependant pour pouvoir œuvrer, le penseur puisse oublier que la substance même de son propos ne diffère pas du vide. Il faut, pour œuvrer, qu'il aveugle cet observatoire plus élevé, d'où il voit cependant clairement à certaines heures, que toute la substance de ses dires ne peut différer du vide.

L'attitude sensible, humaine qui caractérise le style littéraire, impose le choix de sujets situés entre la spéculation pure et la poésie. Le champ de la littérature s'étend donc autour de [mot illisible] et du sentiment, allant, de la poésie banale : Sully Prudhomme par exemple, en passant par le roman, l'histoire, l'essai, jusqu'au genre dit des moralistes, dont nous parlions précisément au début en les opposant aux philosophes. Au contraire, celui qui se sent attiré par le côté impersonnel et raisonnable, ne connaîtra guère que la poésie lyrique où l'émotion naît lentement des mots, et la spéculation philosophique qui bordent à droite et à gauche le champ des ébats littéraires.

[...]

Avoir un plafond, et le sentir, voilà la source d'une amertume infinie. Mais, dans ce plafond contre lequel on s'acharne, il existe peut-être un trou, celui de ses dons propres, par lequel on s'évaderait vers l'infini qu'on sent, qu'on voit. En attendant on plafonne, on plafonne, on se cherche.

L'histoire offre-t-elle des exemples de médiocres, qui longtemps médiocres, sentirent un jour leurs ailes battre librement et l'espace leur appartenir ? Je ne pense pas. Tout est trop normal, continu, tout suit une courbe régulière et l'extrapolation ne réserve pas de surprises... Allons ! encore un espoir qui fuit !

Pas de littérature sans attitude.

L'attitude assure presque automatiquement l'égalité de ton qui est la première condition de la littérature. Cela correspond à ce qu'on appelle poser sa voix dans l'art des chanteurs.

L'attitude parfaitement inconsciente confine à la folie.

Attitude de Ducasse.

Attitude de Pascal, aussi.

J'en sais un, rebelle à l'attitude.

[...]

Je n'ai jamais pu penser que la plume à la main<sup>222</sup>. Sans cette contrainte matérielle, mes idées s'envolent et tout le jeu de mon cerveau tourne à un état de rêve pâteux et stérile. Cependant à transcrire toutes les démarches de l'esprit, il doit nécessairement y avoir beaucoup de déchets. Ceci ne sont pas des écrits mais des sténographies d'un monologue intérieur.

[...]

Jusqu'à un âge avancé, j'ai mal lu, car je n'imaginai nullement l'importance de l'apport à fournir par le cerveau du lecteur. J'attendais, comme certaines jeunes femmes, que les choses se fassent toutes seules.

[...]

Mon assurance s'explique par le sentiment intérieur, naturel, que je suis l'égal des grands esprits, encore que je n'aie rien fait pour le montrer jusqu'à présent.

[...]

---

<sup>222</sup> Comment ne pas penser à Michel Leiris : « est littéraire quiconque aime penser une plume à la main » ([1939] 1946 : 25) ?

Combien baisse avec notre santé, le niveau de notre ambition en ce monde. Tel qui souhaitait des trônes, s'il est atteint, considère sa chétive vie comme un paradis. Renaît-il à l'espoir, les objets dont il attend sa satisfaction s'éloignent. On soupire toujours.

[...]

De même que la musique naît de la modulation du même thème, la littérature se compose souvent, suivant l'heureuse expression de Vauvenargues, de l'accumulation de phrases synonymes. L'esprit du lecteur reposé quant au sens, peut alors librement s'intéresser aux variations de pure littérature dont on enrichit cette monotonie et se trouver flatté sans effort, résultat qui définit le texte littéraire.

[...]

La seule loi que dicte raisonnablement la raison à la conduite humaine, est le renoncement. Les hommes ne le pratiquent point, parce que la raison les possède moins que la vie. L'attraction de la vie, attraction de l'être, attraction de la réalité, l'emporte. Si la métaphysique est la réalité, ont-ils tort ? Antagonisme entre la raison et la vie.

De cette croyance des religions occidentales à la réalité de l'univers découle l'aide qu'elles apportèrent à la civilisation vivante.

Au contraire le renoncement présenté comme une nécessité pour toute raison :  
Bouddhisme.

Ma raison me prêche le renoncement. Mon être m'emporte vers la vie. Voilà le drame métaphysique.

Si la métaphysique est la réalité, l'être, la vérité est du côté de la vie.

Hors de doute que la croyance religieuse procède de la croyance en la réalité de la vie. Si ce monde n'était qu'illusion, par rapport à notre être, il ne mériterait pas tant d'égards. Mais là git la question. Qu'entend-on par réalité de l'univers ? Si l'univers est illusion, mais si notre être n'est aussi qu'illusion, entre deux illusions le drame recommence à se poser. Peut-on dire que l'univers est illusion et notre être seule réalité, non ? *Nous sommes ainsi faits que nous accordons précisément le même degré de réalité à nous-mêmes et à l'univers.* Cela se vérifie, soit que l'on voit dans le monde une représentation de l'esprit, auquel cas elle a la même nature que l'esprit, soit que le monde paraisse donné *a priori* comme réalité, auquel cas l'être est considéré par l'esprit comme ayant le même degré de réalité, car le mécanisme par lequel on prend conscience et porte un jugement sur le monde et sur sa conscience est le même.

Je prends conscience du monde par mes sens, et ma raison porte un jugement sur la réalité de ma sensation.

Je prends conscience de moi-même par la sensation du fait de penser, et ma raison porte un jugement sur la réalité de ma sensation.

On pourrait formuler cette loi :

*A priori* l'homme accorde à lui-même et à l'univers le même degré de réalité.

Position d'équilibre sain

{soit que l'on accorde la pleine réalité à l'un et à l'autre : Occident.

{soit qu'on la nie : Bouddhisme.

Il arrive que l'homme accentue la réalité de son esprit, et diminue celle de l'univers : exemple : métaphysique hindoue. Sankara<sup>223</sup>. Mais cette position est intenable, et la réalité de l'esprit ne tarde pas à reparaître en tant que réalité derrière l'illusion de l'univers, ainsi que le prouve l'évolution du système.

*Loi* : L'esprit humain est ramené vers une position d'équilibre dans laquelle il accorde à l'univers, et à lui-même le même degré de réalité.

Cette réalité peut être immanente : Occident.

– transcendante : Orient.

Mais nous ne voyons la transcendance que par la lucarne de nous-mêmes.

Évolution schématique : L'esprit croit à la réalité du monde sensible, et à la sienne de la même façon.

Il doute de cette réalité, conclut à l'illusion du monde, et à la sienne propre (Bouddhisme).

Il retrouve dans son esprit une certaine réalité transcendante et considère encore le monde comme une illusion (Sankara).

Il redonne à la représentation/illusion du monde que lui donnent ses sens, la même réalité transcendante qu'il a reconnue en lui-même.

[...]

---

<sup>223</sup> Sankara ou Shankara (788 - vers 820), philosophe indien, un des maîtres spirituels et réformateur de l'hindouisme.

1° Le drame métaphysique.

2° Le drame de la médiocrité.

Ce sont les deux seuls qui possèdent l'homme. Les autres, ceux qu'on représente, cuisinés à la mode littéraire, importent autant que des faits divers. Ils connaissent le succès ? Oui, beaucoup de gens lisent les faits divers.

Les deux livres qui me paraissent les plus grands : *Les chants de Maldoror* et *La critique de la raison pure*<sup>224</sup>.

Je reviens encore sur l'égalité : sentiment de la réalité = sentiment métaphysique.

La métaphysique est ce qui se surajoute au concept pour lui donner l'être. Je pense que j'ai 100 thalers = concept. J'ai 100 thalers, voilà la métaphysique. La métaphysique = l'être. Quels contacts avons-nous avec l'être ? Un contact fait de la concordance des impressions sensibles et qui nous révèle une réalité immanente que nous supposons l'être et un contact intime de notre être, au cœur de notre conscience, avec cet être, ce dernier contact précédant l'être que nous ne donnons qu'ensuite à la réalité de l'univers, par la loi d'équilibre.

Il est difficile de nier que la croyance à la réalité de l'univers soit une inclination à la reconnaissance de la métaphysique. Tout ce que reconnaît l'être au delà du concept, est tendance à la métaphysique. Le renoncement sans contrepartie transcendantale apparaît alors comme bien diabolique.

---

<sup>224</sup> Ouvrage d'Emmanuel Kant. L'exemple des 100 thalers examiné ici par Spitz lui est emprunté.

[...]

Dans ces essais, se méfier du ton plat de la raison qui se cherche, lequel devient sentencieux et lourd quand elle s'est trouvée. Il faut que la raison dépasse la simple vérité de ses dires, qu'elle soit imprégnée sans effort de leur certitude, pour avoir des ailes, de la flamme, et constituer proprement l'accent littéraire du morceau grâce auquel le fond de la pensée se trouve lui-même incomparablement plus accessible et mieux mis en valeur.

On pourrait dire que sous l'élément objectif, conquis et maîtrisé, c'est le sujet qui reparaît et donne l'accent littéraire.

Dans le choix des moyens d'expression, le sujet initialement intervient, mais il s'objective et perd toute sincérité à mesure qu'il met en œuvre son choix.

[...]

À quel point, étant enfant, j'étais déjà moi-même, cela m'étonne chaque jour davantage. J'ai si nettement conservé le souvenir des instants où dans mon enfance, j'ai rencontré pour la première fois ce qui devait devenir mes passions, que j'en viens à me demander si elles ne m'étaient pas prédestinées. Cette première fois, en effet, il est inconcevable que je les ai accueillies avec une allégresse qu'expliquerait seule une longue connaissance.

J'ai déchiffré mon existence, plus que je ne l'ai composée.

Par ces essais, entrepris à la manière de devoirs, je cherche à élargir le cercle de mes idées personnelles et à cultiver l'exactitude de l'expression.

Un romancier-né est dépourvu de personnalité fermement originale, il doit voir et raconter en y ajoutant le minimum de lui-même. Toute personnalité forte possède, par cette qualité même, une tendance à la déformation subjective qui lui interdit de suivre le courant ordinaire d'un récit obligatoirement calqué sur la vie médiocre. Ainsi les Russes réussissent parfaitement le roman. Une exception peut se produire, quand la personnalité, tout en étant forte, reste dans le cadre du cœur humain, quand elle se développe dans le sens de la passion, avec un goût de l'âme fiévreuse qui n'exclut pas l'anecdote. Stendhal est cette exception. Il a, il est vrai, recommencé toute sa vie le même roman en se mettant en scène mais avec bonheur. Aussi s'explique cette inconséquence jusqu'à présent inexplicée, que les esprits les moins portés au roman, et les plus rebelles à cette forme littéraire, goûtent Stendhal en dépit d'eux-mêmes.

Chose terrible que l'atmosphère d'une époque, puisqu'un Baudelaire – dont je viens de relire quelques articles – est tout imprégné dans sa prose de ce ton prudent, plâtré, ridicule, banal et puant d'un bon sens prosaïque qui caractérise les environs de 1848.

[...]

Avec cette néfaste envie d'écrire, j'ai perdu le sentiment de l'oisiveté contente.

Il faudrait pouvoir être toujours à la naissance d'une aventure.

[...]

G. me dit : Une œuvre ne doit pas satisfaire le lecteur, mais évoquer en lui quelque chose. Et après seulement le lecteur pourra être satisfait d'avoir été capable d'évocation.

[...]

La timidité procède du refus d'accepter sa médiocrité.

[...]

Sur le goût des femmes faciles.

Avec elles seules le désir est satisfait au voisinage de naissance, quand il a la force de passer sur toutes les imperfections et dégoûts physiques (odeur, attitude, etc.) qui lui font obstacle.

Avec d'autres femmes qui demandent des préliminaires plus longs, le désir disparaît. Un homme désire une femme d'autant moins qu'il la connaît depuis longtemps. Cependant, entretemps, l'accoutumance aux imperfections et aux défauts physiques de la femme, se fait. Si la situation se prolonge, il arrive que le désir subsistant à l'état latent,

l'aspect physique auquel on s'est habitué ne lui oppose plus qu'une résistance insuffisante. Ainsi s'explique qu'après des années, on couche avec une vieille bonne estimée si hideuse au début qu'on se croyait en repos avec elle.

Il y a donc un intervalle de temps où le commerce amoureux est difficile, celui où le désir est trop faible, et l'accoutumance physique non encore réalisée, c'est dans cet intervalle que l'on conquiert les femmes honnêtes, aussi en tire-t-on si peu de joie.

[Spitz a dessiné un tableau à vecteurs et noté ceci :]

Il n'y a amour possible que dans les régions où le désir est plus fort que le dégoût, les régions hachurées.

Lu *Mort de la pensée bourgeoise* de Berl<sup>225</sup>.

Bien peu de chose : Une réplique de douzième ordre du *Traité du style*. Ce petit youpin de Berl parle littérature avec la faconde habituelle à ces coreligionnaires qui vendent des bas de soie ou des cravates rue de Rivoli. Rien de personnel, on reconnaît des idées ramassées à droite et à gauche au hasard des conversations, le tout teinté de marxisme qui explique sa nuance politique. Un certain goût, juif encore, pour une intellectualité qui reste impuissante et médiocre et se traduit en des passages tendus dont on sent trop le labeur.

---

<sup>225</sup> Emmanuel Berl (1892-1976), écrivain français, lié à Proust puis à Drieu La Rochelle et à Malraux, à qui est dédié *Mort de la pensée bourgeoise* (1929), essai dans lequel sont attaqués quelques intellectuels alors en vogue. Berl a dirigé l'hebdomadaire de gauche *Marianne* de 1932 à 1937. Le passage qui suit, truffé de ratures et de reprises dans le manuscrit, laisse croire qu'il s'agissait peut-être d'un brouillon d'article ou de compte rendu. Ce que le ton et les remarques insultantes semblent cependant exclure. Notons aussi ce qu'on pourrait qualifier de jalousie mal dissimulée de la part de Spitz, en particulier dans cette dernière remarque sur l'éventuel succès du bouquin de Berl.

Grossièreté de la manière dont il préserve de sa critique ( ?) ses admirations : (Gide, Chartier, Drieu<sup>226</sup>, Malraux). Aller s'enticher de Malraux et de son bouquin, ça suffit à peindre le type. Le superficiel de ce bouquin, qui n'est ni profond comme pensée, ni comme sens aigu et juste de l'art, ni même comme souffle, en fait de la littérature dans le sens le plus péjoratif du mot, au sens que lui-même voudrait donner à ce mot qui le dépasse.

Il ne comprend rien à l'art et à la poésie, pas grand-chose à la pensée, et considère l'économie politique à la manière d'un journaliste. Alors il s'ennuie sur la terre et s'inquiète le pauvre ! Qu'il vende donc des cacahuètes.

Ce qui m'irrite dans ce bouquin, à la réflexion, c'est son côté réplique médiocre, de Juif qui copie ce qu'il a vu faire ailleurs, et cherche à faire illusion. Il aura peut-être par cela du succès, le succès du vulgarisateur.

[...]

Une certaine tension d'esprit, maussade, qui croît dans la solitude, se trouve soudainement déchargée par presque rien : une conversation, un coup de sonnette, une manifestation du monde extérieur.

---

<sup>226</sup> Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945), écrivain français, brièvement associé au surréalisme, dont il s'écarte. « Drieu a consacré au roman une large part de son activité. Mais de *L'Homme couvert de Femmes* (1925) à *Rêveuse Bourgeoisie* (1937), de *Blèche* (1929) à *Gilles* (1939), il n'a guère fait que se raconter et raconter les aventures de son idéologie » (Clouard, 1949 : 310). Il dirige la NRF à partir de 1940 et se suicide à 52 ans, le 15 mars 1945, probablement pour échapper à un éventuel procès pour collaboration.

[...]

*Maldoror*, le livre le plus humain que je connaisse. Le plus touchant comme révélateur de la marche de la pensée humaine. On y touche l'esprit humain à tous les mots, sans aucun intermédiaire de préjugés, idées apprises, sensibilité d'emprunt, opinions d'autrefois, etc. On se penche sur un cerveau nu d'homme, de premier homme.

C'est sa prose qui donne à *Maldoror* en dépit de son mysticisme ce caractère humain, que n'a en aucune façon la poésie, même du plus mystique, d'un Rimbaud. Auprès de la prose de *Maldoror*, toute poésie semble artificielle, conventionnelle, écœurante de fadeur et de convenu.

[...]

Le pathétique nous déplaît. On en a trop abusé, et la pudeur humaine nous empêche d'en tirer des effets. Mais il est un certain pathétique intellectuel, autrement émouvant, plus métaphysique que psychologique, celui de l'esprit en travail. Non point qu'il s'agisse de chercher le mécanisme de cet esprit, comme M. Teste, mais au contraire de le faire travailler réellement dans des conditions qui le montrent aussi nettement que possible en action, c'est-à-dire le plus naïvement et le plus spontanément du monde, aux antipodes par conséquent de la méthode valéryenne. Exemples de ce pathétique : *Maldoror*, l'art nègre, le douanier Rousseau etc.

[...]

Le pathétique intellectuel semble le signe le plus caractéristique de ce temps. Je reviens encore sur mon exemple. Valéry, c'est l'intellectualité de l'intellectualisme : il se préoccupe du fonctionnement de son esprit pour en tirer des leçons d'intellectualité, des expériences. C'est l'intelligence étudiant les combats de l'intelligence. Le pathétique intellectuel, lui, assiste (il ne s'en préoccupe pas) au fonctionnement de son esprit *pour s'émouvoir*. Le cœur ne s'émeut plus devant soi-même, mais devant l'intelligence, devant les efforts de celle-ci pour saisir ses hésitations, ses retours, ses lassitudes. Surtout, il ne faut pas que l'intelligence se sente observée, ce qui la gênerait dans ses mouvements ou l'inviterait au cabotinage. Ce genre de pathétique fait le mérite des arts archaïques et des primitifs en tous genres, c'est-à-dire des tard-venus qui ont cependant innové.

L'intellectualisme, signe de l'époque, explication insuffisante. Pathétique de l'intelligence. Du pathétique est nécessaire à l'art. Et l'intelligence de ce pathétique n'est plus assez aveugle. Aussi les effets d'un Picasso, d'un Stravinsky n'atteignent pas à la qualité artistique d'une œuvre archaïque. C'est le pathétique intellectuel qui fait le grand mérite de *Maldoror*<sup>227</sup>.

Dans les « Trois Contes », surtout « Le Pendu du grand cirque », j'ai recherché à remplacer une naïveté impossible, par la très grande rapidité d'écriture qui obligea mon intelligence à résoudre si rapidement les problèmes qu'elle révélait malgré elle son mécanisme.

---

<sup>227</sup> Cette dernière phrase a été rajoutée après coup, peut-être au moment d'une relecture.

[...]

Je n'ai vécu que dans mon enfance. Mon premier regard, le regard qui découvre et apprend reste mon seul regard. Après il a fallu mettre les lunettes de tout le monde : les couleurs pour moi se sont tues.

[...]

Sur la sensibilité curieuse des pédérastes, plus intellectuelle qu'une sensibilité féminine et impuissante à se muer en idées vigoureuses.

[...]

Toujours agréable de s'entendre dire que l'on est trop beau. Juive, et plus vieille de visage qu'elle ne devait le paraître. Oh ! la ridicule façon dont ses prunelles fuyaient vers le sommet de ses paupières ! L'artifice de cela, eût-elle été belle, eût produit son effet sans doute... Peu de résistance pour suivre. Le lieu hideux, mais mon indifférence de bonne humeur, me préservait de tout contact. Je marche dans l'écrin de mon indifférence. Un canapé avec un accroc si large, et à hésiter de s'asseoir sur toutes choses. Mais une photogravure en couleurs étonnante d'horizontalité. Un canot au pied de l'estacade, attendant que deux dames debout descendent, 1890 ou 1900 et depuis rien n'avait bougé

dans la chambre. D'ailleurs un client mécontent avait emporté les aiguilles de la pendule en plomb doré.

Et le chassé-croisé des désirs avec ce qu'il y a d'instinctif dans cette tendresse féminine. Quelle complexion que celle qui fait souhaiter de la tendresse du premier venu ! Comme l'homme souhaite prendre, ou le vice, au moins le libertinage. Et cet ennui assuré de réentendre tant de nuits, tant de nuits les mêmes phrases, c'est à croire que c'est moins un instinct qu'une mode : Dites-moi une chose tendre. — Mon mari me prenait tout de suite, sans une caresse. Il disait : Tourne-toi. — Serrez-moi très fort. Etc. Quelle pitié ! Si les femmes créent de l'intimité, c'est qu'elles ont moins d'intelligence pour les séparer de la chose en soi. C'est ma lucidité qui me retranche du monde.

Des histoires à la manière roumaine. À quatre ans, se branlant. À neuf, avec des amies quand elles se trouvaient ensemble « pour les fêtes » de nuits à soubresauts ininterrompus. Et de temps à autre, les mains trempées dans le pot à eau et collant les cheveux noirs sur le crâne de part et d'autre de la raie blanche. Les tresses pendant à droite, à gauche. Elle paraissait quinze ans, quand elle riait, s'éloignait, se mettait en garde tête baissée, yeux rieurs interrogeant en haut.

Et l'histoire racontée pour me plaire, car d'emprunt et point dans la note roumaine, mais qui eut le succès escompté. Des filles américaines, après l'amour écartaient les cuisses en posant le pied sur une chaise, se plongeaient deux doigts dans le con ; et envoyant d'une détente brusque du poignet le foutre sur le tapis en disant « *next* ». Au fond, c'était une vieille tourte, lubrique et tendre, pas du tout genre femme, comme celle qui ressemblait tant à un homme. Celle-là avait eu un mot sympathique, sur ma question de savoir s'il avait pris

son plaisir : « Tu as du culot » avec un accent ironique, satisfait et reconnaissant, qui m'avait fait – pourquoi ? – plaisir. Mais l'autre, la Juive eût aussi le mot qu'il fallait pour que son personnage apparut dans le jour qui justifiait toute cette aventure : Raconter l'histoire, encore, toujours, du jeune homme qui la pressait, la désirait depuis si longtemps. Et ce soir-là, j'avais bu du champagne (le rôle du champagne dans les histoires [mot illisible] central), la tête me tournait un peu. Et il me pressait, et il me suppliait. Mais moi je résistais, je résistais. « Oh ! mon Dieu que c'était difficile de résister ! que c'était difficile ! »

[...]

Je n'ai pas jusqu'à ce jour attaché assez de prix aux femmes qui faisaient l'amour avec une grande perfection physique. Et ainsi j'en suis venu à l'indifférence à l'égard de tout contact sexuel, je ne m'excite plus cérébralement que sur des choses qui confinent à la manie : ça et ça.

[...]

La brusquerie du désir surprend les femmes. Elles exigent une préparation de caresses, même de tendresse. Il ne faudrait pas l'attribuer à une sentimentalité développée. On se trouve en présence d'un remède à un défaut d'imagination simplement. Pour le comprendre, il suffit d'étudier le mécanisme du désir chez l'homme.

L'absence de désir, pour des raisons physiologiques et de mœurs, supprime complètement le problème sexuel chez l'homme. Il n'en est point de même chez les femmes, exposées à des attaques alors qu'elles se trouvent dans les mêmes conditions d'indifférence. Chez elles il sera donc nécessaire de procéder à une préparation, à laquelle l'homme s'est déjà inconsciemment soumis, pour que naisse son aptitude au désir. Comment s'est produite pour l'homme cette préparation ? Outre certaines dispositions physiques favorables (abstinence assez prolongée, excitant etc.) cette préparation est purement intellectuelle, c'est un travail d'imagination : repassage dans l'esprit de scènes antérieures ou évocation de possibilités nouvelles, etc. De cette lente ou rapide formation du désir, par les moyens du bord, les femmes par impuissance d'imagination, se montrent incapables, et ce travail doit être fait par le partenaire qui débite les mots tendres, dits d'amour, lesquels ne s'adressent point à leur cœur comme on pourrait le croire, mais à leur cerveau. Une femme ne songe pas à la délicatesse des propos qu'on lui tient, mais à ceci : C'est un tel qui me parle ; il est près de moi ; je sens son souffle, etc.

Piquant, ce double aspect d'un dialogue préparatoire à l'amour suivant qu'on l'envisage quant à son sens littéral, et aux intentions des partis : l'homme racontant des histoires qu'il n'écoute même pas, la femme ne les écoutant pas davantage avec l'oreille qu'il faudrait mais tirant des sonorités qui lui parviennent les effets les plus éloignés. Jamais ce véhicule de la pensée qu'est le langage n'est utilisé plus à faux, en même temps qu'il se montre le plus nécessaire. La parole n'est en ce sens qu'un doux grondement de bête.

À l'opposé de ces remarques vient encore cette déclaration de la plupart des femmes, que chez elles le désir est travail d'imagination, et que leur cerveau joue un rôle plus actif que les sens dans l'acte amoureux. Il en est de même chez l'homme, mais avec celui-ci le cerveau est plus habitué au travail, il se rend moins compte de ses efforts, d'autant moins qu'il les fait lui-même. Au contraire, celle que l'on pousse dans une voie d'imagination qu'elle fréquente rarement, par cela seul qu'un autre l'y invite, l'y encourage, ses difficultés lui deviennent plus sensibles, et l'importance du travail auquel elle s'est livrée en est grandie dans son propre cerveau.

Je pourrais ajouter des anecdotes sans nombre, prouvant la vérité de ce qui précède. Je raconterai seulement l'histoire de cette fille de bordel qui m'avouait que son ami l'enculait tous les matins. Et comme je lui disais : Alors, quand il se réveille, il te retourne, et te fait ça ? – Réponse : Oh ! non, avant, il faut qu'y me cause<sup>228</sup>.

Ce qui révélerait le mieux aux yeux non avertis la classe d'un écrivain, c'est son public.

[...]

On met trop de sentiment humain partout, et cela rend le monde insupportable et triste. C'est le revers de la médaille chrétienne. Il fallait de la charité peut-être pour arrondir les angles barbares, mais du cœur à la dose que nous connaissons aujourd'hui, cela

---

<sup>228</sup> Voir plus haut, dans le journal, l'allusion à cette même anecdote : « Faut qu'y me cause ! – Vieux souvenir ».

empoisonne l'univers. J'entrevois tout d'un coup ce qu'est ce regret du paganisme dont d'autres parlent. L'univers est si tranquille, si simple quand on l'observe avec des yeux qui n'ont rien d'humain. Nous payons notre égoïsme, de la terreur que nous inspire le silence éternel<sup>229</sup> etc. Car que signifient ces mots : « le silence » s'adressant à des choses qui ne sont pas humaines...

À l'humaniser, ce monde est devenu l'abomination de la désolation. Les yeux païens le voyaient avec des yeux plus vrais. Vallées de larmes, désespoir, etc. sont la rançon d'un changement de coordonnées qui rapporta tout à l'homme, ou au monothéisme qui exprime la même chose. Car lorsque les Dieux étaient plusieurs, l'homme était invité à observer les choses avec une diversité qui contrecarrait les redoutables tendances à l'accaparement de sa personne.

[...]

L'incurable médiocrité de l'amour réside dans cette pensée que la sensation qu'il procure exalte aussi bien le premier imbécile venu, et ne procède en aucune façon d'une supériorité cérébrale. Cette ivresse animale plus encore que l'ivresse ordinaire, au milieu d'elle je ne saurais oublier qu'elle n'efface rien de ma médiocrité spirituelle. Je ne puis m'enchanter sans remords que d'une exaltation cérébrale.

[...]

---

<sup>229</sup> Spitz songe au mot de Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie ».

Dans sa cellule, le moine pense : Ici, je n'ai plus que ma pensée. Comme c'est peu de chose ! Mais qu'était-ce donc que le monde, hors de ma pensée ? Impuretés. Impuretés qui pourtant pesaient plus dans le plateau, que ma pensée dont maintenant qu'elle est seule la légèreté m'inquiète.

Avantage de la « lettre à quelqu'un », du « journal » qui fixant les positions respectives de qui parle et qui écoute, assure par cette fiction le ton c'est-à-dire l'unité littéraire du morceau.

Avantage surtout sensible dans le cas de cerveaux intelligents qui éprouvent toujours comme l'âne de Buridan<sup>230</sup> quelques difficultés à choisir. Il est inconcevable de voir combien le ton littéraire est fait de peu de choses et en même temps quels immenses services il rend, puisque sans lui, non seulement il n'y a pas de littérature, mais il est presque impossible d'écrire, on ne s'y retrouve plus. C'est un très faible courant magnétique, mais d'un seul coup voilà toute la limaille ordonnée.

Il n'est que la fréquentation des littérateurs pour vous dégoûter de la littérature.

[...]

---

<sup>230</sup> Le paradoxe de l'âne de Buridan fait état d'un âne irrésolu, mort de faim entre son avoine et son eau, faute de savoir par où commencer. Il semble que ce paradoxe ne soit pas attesté chez Jean Buridan (1292-1363), philosophe auquel la tradition le rattache pourtant.

J'en viens à songer que toute présentation littéraire n'est qu'un moyen de se soustraire à la pensée. Ce qu'on gagne en effet littéraire, en clinquant, on le perd en pensée.

[...]

La parfaite compréhension de certaines choses – les plus intéressantes – ne se peut traduire, que par le refus d'exprimer la compréhension qu'on en a.

Exprimer est l'indice de l'incompréhension.

[...]

La même fortune (hasard) qui fait poétique un assemblage de mots, et du goût inexplicable d'un individu pour certains assemblages de mots qui se trouvent être poétiques, un tempérament poétique, – et alors, se laissant aller à sa pente naturelle, ce qu'il dira sera poésie – cette même fortune fait qu'un assemblage d'idées, peut se constituer tout à coup en système. Cela n'arrive pas à tous les coups, loin de là, mais cela arrive. Et l'on reconnaît qu'il y a système – plus aisément que la poésie dans le cas des mots – en ce que toutes les idées, ce qui n'était pas compris dans l'assemblage d'idées initiales, viennent néanmoins se ranger dans l'armature qu'il forme, d'où la validité du système. Il est par exemple hors de doute, que l'ensemble des idées du groupe surréaliste conduit à un système cohérent dans tous les plans : poétique, métaphysique, social, moral etc.

[...]

La force de la tradition vient de ce que les hommes sont plus vigoureusement marqués par leurs impressions d'enfance, que par toute autre. Leur vie reste gouvernée par les préjugés qu'on leur inculquât dans leurs dix premières années. Ils font donc durant toute leur existence ce qu'on faisait vingt, trente, quarante ans avant, et de même les habitudes qui leur furent apprises dataient d'une génération et ainsi de suite. La seule mesure dans laquelle en cet âge si tendre leur jugement peut s'exercer, marque la possibilité d'évolution.

Le maintien de la tradition ne s'explique pas autrement que par la prépondérance des souvenirs d'enfance dans la conduite ultérieure de l'individu. Par exemple, en Angleterre, où l'éducation est sévère, la tradition est forte et l'évolution lente.

[...]

« Au cours de cette promenade, la ville m'est apparue, tranquille, à sa place. Dès lors rien ne s'oppose à ce que je continue à travailler<sup>231</sup>. » Sentiment étrange que je trouve depuis presque toujours en moi ; il semble comme un besoin de dépoétiser le travail d'imagination qui se fait sur mes souvenirs du monde, par un contact avec ce que peuvent connaître mes sens de la réalité. Et, plus généralement, pratique-t-on l'œuvre de chair pour

---

<sup>231</sup> Je n'ai pas retrouvé la source de cette citation.

d'autres raisons ? Sinon pour jeter dans le plateau de la balance qui n'était pas celui de l'imagination, quelques-unes de ces bonnes réalités qui ramènent l'aiguille au zéro.

Il y a une volonté supérieure de développement suivant toutes les facultés et non pas au bénéfice d'une seule, la favorite du moment à laquelle on passerait tout. Ainsi, on se laisse aller à des rêveries, puis quelque chose vous en arrache pour vous jeter à la ville, c'est la part sensible de l'individu qui demande sa nourriture de réalité. Peut-être, ces heures de flânerie perdues, que l'on déplore, vous préservent-elles de la folie.

[...]

Relu un peu de Stendhal, que je n'avais pas fréquenté depuis longtemps. Quelle heureuse trépidation ! Il a eu vingt ans toute sa vie, voilà pourquoi la jeunesse l'aime. Mais j'ai vieilli depuis mes enthousiasmes (mot excessif d'ailleurs) et je le trouve bien « jeune » quand je le reprends maintenant. Il a, ce qui doit plaire à son public adolescent, cette tendance à traiter mathématiquement les choses psychologiques, à mettre en équations ses attitudes et leurs conséquences, pour ne suivre que son inconséquence. Cela fait très bien en outre dans le genre [romancier]. On extrait du raisonnement ce qu'il peut contenir d'agrément, on échappe à l'ennui de le mener jusqu'au bout. C'est un écrémage du nombre, une façon de lui voler la couche de clinquant qui le fait d'or pour en envelopper du chocolat ou n'importe quoi.

Mais beaucoup plus sympathique, et durablement, est en lui cet accent convaincu, qui le montre un peu fou, croyant à ses folies, l'invite à mépriser la réussite matérielle dans

l'existence, et à ne connaître que son plaisir. Probité métaphysique qui n'est pas sans l'apparenter, quoique de très loin, quant à l'attitude dans la vie aux vrais grands poètes ; le point commun étant une impossibilité d'hypocrisie et un refus de se plier à toute règle intellectuelle qui viendrait d'autrui, et n'aurait pas été produite uniquement par soi-même. Une confiance en son idéal intérieur et personnel qui semble être partout la marque du génie.

[...]

Croire que la littérature existe pour donner un bon roman, un bon poème etc., est une preuve d'incompréhension si totale qu'on demeure abasourdi de la voir si courante. Car c'est cette croyance qui est à la base du prix littéraire : le meilleur roman de l'année, etc., du jugement si ressassé de Mallarmé : aboutir à un beau livre<sup>232</sup>, etc. etc. La littérature est une branche de l'activité spirituelle, branche qui a sa nécessité en ce que en elle et par elle arrive seulement à se manifester une qualité particulière de l'esprit humain. Et le but de la littérature est de permettre aux esprits de cette sorte de se manifester. Exemple : qu'on prenne l'histoire de la littérature, on y verra défiler ces esprits, et point les meilleurs poèmes ou romans des années du calendrier.

À propos d'une idée d'amour qui me passe dans la cervelle.

---

<sup>232</sup> « — Au fond, voyez-vous, me dit le maître en me serrant la main, le monde est fait pour aboutir à un beau livre... » (Mallarmé dans Huret, 1891 : 65).

Pourquoi chercher à m'insérer dans la vie d'un autre être, ou ce qui revient au même, lui faire une place dans la mienne ? Qu'aurais-je de plus comme puissance sur le monde ? Mais on ne raisonne pas à froid de ces choses. Que je sente seulement, dans un être, une tendance à s'intéresser à ma personne, et pour peu que cet être en vaille la peine, je partirai à l'aventure.

Barrès, un peu d'*Homme libre*. Frappé par cette absence de sensibilité. Et par le peu de vérité en soi de ces déductions psychologiques, dont l'habileté prouve seulement, combien supérieure était la finesse de l'outil intellectuel qui les bâtissait. Il y a là un effacement de la sensation première, pour ne laisser subsister que l'ultime perfection de l'élaboration intelligente conçue en vue de la densité maximum de l'effet que produira la phrase. On n'atteint ainsi aucune vérité – pas plus qu'autrement d'ailleurs – mais on prouve sa puissance et sa supériorité d'une façon inégalable.

Un trop bon modèle paralyse. On n'en retient que ce qui, n'étant pas soi, vous dépasse, et se jugeant soi-même, par comparaison, on néglige ce qui en soi, est différent et correspondant au don, à la part matérielle, à ce qu'on ne s'est pas efforcé d'y mettre, et est cependant le côté le plus essentiel de soi-même. Nul ne peut s'apprécier soi-même à sa juste valeur.

[...]

Cette vie magnifique, n'en pas faire davantage, quelle pitié !

[...]

Que d'heures ! mon Dieu, que d'heures ! que n'ont-elles, dès la première, été tendues vers un but, toujours le même !

[...]

Une chose est bien écrite quand elle passe dans l'esprit du lecteur comme l'eau au travers d'une passoire, et que la passoire frémit d'aise. Cela suppose, alliée à un certain sens de l'harmonie, peu difficile à acquérir si l'on en prend soin, une logique limpide grâce à laquelle la pensée se déroule de manière que la vitesse de compréhension pourra en être uniforme. Acquérir ce sens logique est plus difficile, et surtout l'avoir naturellement en même temps que la pensée travaille... On peut, il est vrai, après coup, récrire ce qu'on a découvert, mais c'est toujours moins bon.

Apprendre à écrire, c'est apprendre à penser : tous les pions l'ont dit. Mais on sait moins que penser, pour l'écrivain, n'a pas le même sens que pour d'autres. À l'état naturel, la pensée est bondissante, capricieuse, de marche sinueuse, et certains cerveaux puissants ne connaissent jamais que cet état sauvage de l'intellect, qui les conduit à de belles découvertes. Tout l'effort de l'écrivain, doit se porter au contraire sur la discipline de sa

pensée, de manière à obtenir d'elle de longues courses régulières, qui lui permettent d'être comprise par autrui à une vitesse supposée uniforme de lecture ; c'est là la condition déterminante du problème.

Mieux que la logique, le sens artistique, don naturel, offre à celui qui l'épouse, la possibilité de réaliser ce flux continu du bien-écrire.

[...]

Toute œuvre est un plaidoyer : Sa vie, a-t-on donc besoin de la défendre ? Non, mais de la rassembler, de ne pas la laisser s'éparpiller sans qu'on en prenne conscience, et l'on s'oppose son entourage comme un adversaire plus ou moins fictif.

[...]

Prolongement de l'ébranlement physique d'un coucher tardif par une crise légèrement sentimentale. La faiblesse physique porte à la sentimentalité.

[...]

Sur l'intelligence. En littérature on décerne le nom d'intelligence moins à cette puissante faculté de synthèse et d'ordre fertile en aperçus nouveaux et hardis et qui est vraiment l'intelligence, qu'à une certaine tendance à l'observation, de soi-même et d'autrui,

sous un angle pondéré et raisonnable. Et pour peu que l'esprit soit clair et logique, et parvienne à coordonner ses observations, on réalise une sorte de point de vue intellectuel, qui crée une attitude, dont le bon public estime qu'elle est l'indice d'une intelligence supérieure. On s'écrie : « Qu'il est intelligent ! » – Mais non, mais non, l'intelligence est ailleurs.

Relu Rousseau, deux premières *Rêveries*. Combien ces gens avaient du temps devant eux ! Surpris de trouver tant de développements sur si peu d'idées, mais la phrase est d'une clarté, d'une limpidité qui flatte l'esprit, une variation musicale sur un thème simple. Évidemment on ne peut que s'écrier : comme c'est écrit. Ces grands auteurs que j'aime ne choisissaient point de sujets difficiles, pour lesquels un effort de compréhension du lecteur détruisait le charme auquel il doit s'abandonner.

[...]

Ma timidité provient d'une alliance de mon physique et de ma sensibilité et voici comment. Mon physique produit beaucoup d'impression sur ceux qui le voient pour la première fois, et en vertu de cette impression, ils attendent de moi dans l'ordre intellectuel quelque chose qui sera l'équivalent de cette qualité extérieure, cela ma sensibilité le sent parfaitement, et de sentir devancées ses intentions, de ne plus pouvoir profiter de l'effet de surprise, paralyse ces intentions mêmes, d'où ma timidité en ces circonstances.

[...]

Soyons fous, nous avons 20 ans.

Le désir subsiste, mais plus intellectuel que corporel, et il n'a plus la force suffisante pour commander et chercher à se réaliser. C'est un désir de pensée qui n'a plus à son service les excès de force d'une vitalité exubérante.

Un massif d'œillets, pâleur et transparence des couleurs de la nature. Des tamarins, le fou, mon frère, des bagues à tous les doigts, un chapeau de papier, du [mot illisible] aux bras, d'étranges colis dans une main, un bouquet de fleurs artificielles dans l'autre, et des culottes courtes d'enfant de six ans. Une prise rapide. Et un merveilleux, si loin malheureusement.

[...]

Au fond, ce que les femmes aiment, c'est l'âme. Elles sentent très bien que je n'ai pas d'âme, aussi elles ne m'aiment pas, ou moins que mes apparences physiques le donneraient, ou l'ont donné à croire. Pourquoi les femmes aiment-elles ainsi ? C'est que l'amour est le seul accès qu'elles aient à la métaphysique.

Longtemps je n'ai cru qu'à la vertu du premier jet. Tout ce qui était remâchage [*sic*], polissage, fignoilage, repentir, je n'y voyais que du chiqué. Et j'avais raison, si ces besognes ne sont que littéraires. Mais la magie de ce qu'ils appellent la réalité, fait que si l'on s'acharne en faisant ces besognes secondaires, à serrer de plus près la réalité, elle vous fournit une sorte de fil d'Ariane, de guide, qui vous enfonce vers quelque chose de plus vrai encore que le premier jet, et dans lequel, il est en tout cas plus difficile de voir du chiqué.

Ceci critique ce que j'ai longtemps pensé : qu'il n'y avait pas de sincérité possible dans l'écriture. Le travail de l'écriture peut s'accompagner, se faire en vue d'une recherche de la sincérité, et perfectionner non pas tant le côté littéraire que l'aveu de soi-même livré par le premier jet. Ce perfectionnement n'a pas plus de vérité qu'un perfectionnement grammatical sans doute, mais là est l'illusion magique de la vie, l'auteur lui-même ne voit plus dans ce perfectionnement un perfectionnement de lui-même qui dépasse la littérature. Il se figure en tirer pour la connaissance de soi-même un avantage supérieur à un résultat littéraire.

Je veux dire qu'en suivant la ligne de sa vie, on gagne non pas tant en mérite littéraire qu'en une sorte de profondeur qui a la même qualité que le premier jet. Ainsi s'expliquerait que les seules œuvres qui tiennent sont les œuvres de premier jet, ou les œuvres très denses.

[...]

Lu *Le Marchand de Venise*. On reconnaît le grand poète, quant au dramaturge il semble avoir mis son point d'honneur à faire décousu. Écrit de circonstances sans doute. À tout prendre, et à la réflexion, cette indifférence à l'intrigue – n'en mettre que juste ce qu'il faut pour l'intérêt du spectateur moyen – me plaît aussi. Cela montre que Shakespeare écrivait avec indolence, que le plan le laissait froid, et que son génie était dans ses dons. Le génie involontaire, comme toujours. Se laisser aller au morceau, à la tirade, il n'y a que ça de vrai. Toute la part intellectuelle, le côté de poids et mesures, n'a jamais donné une once de génie à ceux qui n'en avaient pas.

Projet vers la fin août : continuer « L'île des fous » et dresser le plan d'un roman, dès que j'aurai fini *Le voyage [muet]*.

[...]

Il y aurait une préface à faire pour « Le pendu du grand cirque » exposant

1° le dégoût pour tout préliminaire, avertissement, explication de ce qu'on a voulu faire, et les raisons qui ont fait passer outre.

2° les conditions auxquelles on s'est proposé de satisfaire en écrivant « Le pendu » : pas de problème philosophique, non, pas d'histoire à raconter, mais simplement écrire à la plus grande vitesse de plume possible, à raison d'une heure par jour, durant une semaine, et sans jamais tolérer aucun arrêt ni ralentissement de la vitesse.

3° sur la signification que présente ce document par soi-même : les tournants du style suffisant à l'expression de la personnalité. Le membre des phrases rempli n'importe comment. Comparé : un tableau dont on garde le jet lyrique exprimé par les contours, et qu'on remplit de n'importe quoi.

Le pathétique intellectuel qui se dégage de cette lecture. L'effort premier, la démarche spontanée de l'intelligence sera affolante (le mécanicien qui jette n'importe quoi dans la machine) et où l'a retenu peut-être cette qualité d'émotion que procurent les œuvres archaïques, qui se posaient des problèmes devant lesquels l'intelligence devait perdre cette attitude naïve.

4° sur la façon dont il convient de le lire : à toute vitesse et du bout des yeux, en se liant autant que possible au mouvement.

En dépit d'exemples célèbres de gens qui n'hésitent pas à poser leur intention, en préface et avertissement, il y a toujours quelque mesquinerie à donner la clé de sa grandeur, et à tenir compte de la médiocrité humaine, à lui tendre la main pour qu'elle vienne jusqu'à vous. Les Dieux, il est vrai, qui ne taillent pas de marches dans le socle de leurs autels, ne connaissent pas d'adorateurs.

Prière d'insérer du *Voyage muet*.

« Les gens qui voudront savoir ce qu'il y a dans ce livre n'auront qu'à le lire. »

[...]

Il est très difficile de bien dire ce qu'on est en train de penser. Il faut l'avoir déjà pensé et être assez familier avec lui, pour pouvoir agir avec aisance et atteindre au style.

D'où la difficulté du genre essai.

[...]

Toutes disent : Tu as l'air drôle, je ne sais pas. Ma réserve, mon inadaptation à la terre, ma lucidité persistante.

Absence de joie, et ennui au fond, dans cet épisode. Je vieillis, je m'en détache, tant mieux. Mais en ai-je jamais été épris, autant qu'en pensée ? Je ne crois pas.

Jamais raconté ça encore. Assez étonnant. Pauvre de moi, avec ma sensualité intellectuelle. Rien, ce n'est rien. Il n'y a pas de quoi en parler.

Cela me rejette vers mes habitudes et la vue de l'esprit que cette expérience. Vraiment je suis fait pour être devant une table avec mes songes et je me trompe en allant ailleurs, ou croyant avoir d'autres désirs.

Mes deux livres préférés sont choisis, parce qu'ils représentent, à ma connaissance ou mieux, les deux aspects de l'intelligence : intelligence spéculative : Kant ; pathétique intellectuel : Lautréamont.

[...]

Le romancier remédie par l'introspection au défaut de sens artistique. Le sens artistique qui fait le grand écrivain, lui permet de tout dire avec sûreté et dans le ton juste, c'est qu'il est intuitivement guidé. En est-on dépourvu, il faut au milieu du labyrinthe des phrases un autre fil d'Ariane : ce sera la réalité, et l'on s'interroge soi-même sur ce qu'on écrit, on se considère comme une éprouvette dans laquelle on essaye les réactions possibles du langage et celle qui fait vibrer le fond de l'être, on la considère comme vraie, on l'adopte.

Mais remarquer qu'il n'est pas nécessaire de s'interroger le cœur, d'être humain, si l'on est artiste. Un sens transcendantal se substitue au sens de la vie. Et l'œuvre se tient aussi bien, et même mieux.

[...]

Les seuls mots qui aient un sens précis sont les mots abstraits, qui correspondent à une idée. Ceci montre comme le langage est adéquat à la pensée, et inadéquat à la réalité.

L'opinion peut surprendre : mais prenez une fleur précise, un animal déterminé, une couleur même, et demandez leurs noms, vous aurez vingt réponses et pas une semblable.

Tandis que si l'on parle d'amour ou de bonté, chacun sait ou sent ce qui s'entend par là.

[...]

G me parle d'une femme : un veau qui a le cul mouillé.

X s'indigne contre ces cigarettes qui continuent à brûler quand on ne les fume plus et soulignent par là l'inutilité du fumeur. C'est un apologue, qui vise cette faculté des femmes de continuer à jouir après l'amour. Il dit : On les baise, on va faire un petit tour, fumer une cigarette, on revient un quart d'heure après, elles sont encore en train de jouir éperdument. Alors, à quoi servons-nous ?

Aragon étant à l'heure actuelle le concurrent le plus dangereux pour un littéraire, il convient de l'abreuver de compliments. C'est là la façon la plus élégante, et la plus efficace, de lui faire beaucoup de mal. Voyez comme déjà ce côté « enfant gâté » le pousse à abîmer son talent. Qu'on le compare à ces loups comme Maldoror, qui n'ont jamais connu la moindre louange, et l'on mesurera la distance.

[...]

Qu'il faille attendre des autres la révélation de soi-même est la plus grande farce de la vie sociale.

C'est par les crétins qu'on arrive. Les grands n'ont pas cherché d'abord à séduire les grands, mais un public de crétins, qui par son nombre, a fini par attirer sur son chef l'attention des grands.

Rien de plus dangereux que ce goût qu'a la jeunesse de rechercher la compagnie et la fréquentation de la grandeur humaine. C'est une forme de faiblesse. Faites votre public d'abord, en le comptant parmi les médiocres. Insufflez-lui le sentiment de votre propre grandeur. Et ensuite vous traiterez avec les grands en égal. Mais ce n'est pas en allant de prime abord se frotter aux grands hommes qu'on en tire bénéfice, au contraire.

Ces petits qui débutent me font rire avec leur profession de foi : dépasser la littérature, etc. Il ne faut pas intéresser à la vie, la littérature, car cela paralyse la littérature et ridiculise la vie. L'attitude la plus digne, la plus compréhensive, la plus délicate vis-à-vis de la vie, celle qui honore le plus l'homme, est de n'en point parler.

Quant à tous ces gens qui prétendent écrire avec leur sang, et qui le disent, laissez-moi rire.

[...]

Folies de l'extrême fatigue, ou de la fatigue seulement, tournant en désir. Association de la sexualité à la fatigue comme la bonté, la pratique de la vertu. Ces moments où l'on n'a plus le temps ni la force de forger sa loi intérieure, et où l'on accepte celle du plus grand nombre, des autres, et dont on se dit : après tout, elle est peut-être vraie, puisqu'elle ne sort pas de moi.

[...]

Le secret, le mystère, est nécessaire à la formation intellectuelle du désir, et parfois au plaisir lui-même. La chose que l'on fait sans que nul ne s'en doute, loin de tout œil familier. Et après, au contraire, ce goût de la confession, ce goût de publier ce qu'on a fait. On eût rougi de honte si un être connu vous eût rencontré la minute d'avant. Le plaisir est pris. On le raconte à cet ami, incontinent. Pourquoi ? Il y a là une reprise de la lucidité, après l'abandon à la chair, lucidité qui veut affirmer son primat, et faire croire qu'elle n'a pas eu à capituler quand l'autre, la bête avait le dessus. Aussi étale-t-elle les hontes (?) qui précéderent à la lumière, pour montrer qu'alors elle jugeait encore, et que si quelque chose avait eu à cet instant peur de la lumière, elle au fond ne la craignait pas et elle était bien la plus forte.

Bravade aussi peut-être. Souhait de montrer que l'on n'a point honte de ses égarements, alors qu'au fond on en conserve quelque dégoût et qu'on estime bien qu'on s'est abaissé. Mais on ne veut pas le reconnaître, et en ayant l'air de s'en faire gloire par un aveu, on efface – on marque la volonté d'effet – l'impression pénible qu'on a éprouvé. Je ne crois pas à cette dernière explication morale au moins en ce qui me concerne. Mon aveu est plutôt je crois une protestation de l'intelligence réaffirmant son primat, d'une façon un peu ostentatoire par l'aveu, après qu'elle a été obscurcie.

Il faut que chacun reprenne toute l'histoire des choses de la vie, du monde, des Dieux, depuis A jusqu'à Z. Ce qui a été fait avant ne compte pas pour l'individu.

[...]

Que la fatigue du corps conduise au désir sexuel, ou à la bonté d'âme, curieux. C'est plutôt la faiblesse qui conduit à la bonté.

[...]

Il faut en effet étudier les réactions de la matière sur l'être, de même que les réactions du mental.

Si l'imagination invite au désir sexuel, la fatigue du corps dans une certaine mesure invite aussi à ce désir.

Le type qui veut bander et ne bande pas, c'est le renoncement du corps, de la matière. G dit que c'est le détachement préconisé par la part matière de l'être. Ou n'est-ce une certaine action du mental sur le corps, échappant au contrôle de la volonté.

Cette association de l'idée abstraite au mot concret : les bigoudis de l'indifférence, etc. très Maldoror, est essentiellement caractéristique de l'état d'esprit où l'on se trouve quand on pratique ce genre d'écriture. On pense sur deux plans, qui s'imbriquent. Les mots concrets, plus familiers, enfantent mieux l'image, ou plutôt le développement de l'image en action parce que c'est dans le réel que l'on trouve le mouvement. C'est-à-dire par exemple, que si je pense cheval, il en découle l'idée de galop, de route, etc. Il n'y a qu'à poursuivre

visuellement l'image, en suivant la nature. Et comme on a en même temps des brames plein la tête, les mots abstraits sont chargés de les traduire.

Dans une certaine mesure, toute critique que l'on formule à propos d'une œuvre, peut s'appliquer à ses propres œuvres. On a saisi de l'œuvre à juger, ce qui correspondait à soi-même, et croyant critiquer autrui, c'est sur soi-même que l'on porte un jugement.

[...]

Les classiques sont des gens qui n'inventent rien. Tout leur travail est un travail de préciosité, de style sur des idées connues. Comparer Racine et les emprunts à l'antiquité et ses prédécesseurs. À retourner une phrase, on lui communique une certaine atmosphère, où se lit le goût, la délicatesse, le tempérament de l'auteur : voilà en quoi consiste le travail littéraire des classiques. L'artiste est une perfection d'artisan et rien de plus.

Eh bien, c'est emmerdant.

Le romantisme a réhabilité le sujet, et le rôle de l'invention. Passé la première impression, c'est aussi emmerdant.

Il y a autre chose. On peut s'exprimer autrement. Il reste des découvertes à faire dans le domaine du langage, sans s'attacher à une peinture de la réalité, et sans avoir à faire œuvre d'artisan.

Entreprendre la damnation du verbe.

Ou cultiver le verbe pour lui-même. S'il est divin, il se sauvera lui-même.

Les femmes que l'on baise vite sont généralement prises dans un milieu social inférieur au sien. Il y a intérêt à être d'une caste assez relevée, à cause de ça.

[...]

Le cri de l'enfant qui appelle sa mère, c'est une façon de remettre ou de reprocher à celle qui a commis le crime de lui donner le jour, les rigueurs de la destinée. De même que quand une machine qu'on a achetée ne va pas bien, on va se plaindre au constructeur et on le charge de la remettre en état.

[...]

Avec X nous prenons contact par nos émotions, et par ce contact nous nous comprenons. Le langage n'est là que comme un bourdonnement confus, une musique exprimant notre émotion, la traduisant, la nuancant, mais le sens de nos propos, que nous importe !

Le meilleur moyen de communication entre hommes n'est pas la parole. Quand on songe à l'incompréhension que fait l'interprétation de l'expression en termes de langage.

[...]

Il ne doit rien y avoir de plus hideux, et plus humiliant pour la nature humaine, que le cimetière des espoirs déçus.

[...]

Si X paraît plus attaché à lier ses idées à ses actes, c'est sans doute qu'il ne les écrit pas, comme moi. Le degré de réalité que leur donne l'écriture, suffit pour m'apaiser. C'est la vieille théorie de Goethe, que j'ai tant critiquée. Cela est vrai pour des idées mais pas pour des passions. Si on écrit des passions, on les exaspère. Goethe qui avait probablement plus d'idées que de passions, ne s'en est pas aperçu, et a généralisé. Cela prouve bien, d'une façon qui confirme ce que je pense, que les idées, la littérature sont dans un même domaine, la vie, les passions de l'autre. Il est beaucoup plus sage d'introduire ses idées dans la vie sous forme de littérature, plutôt que sous forme d'actes.

On est quitte envers une idée quand on l'a écrite. Il n'en est point de même d'une passion, il faut l'avoir satisfaite dans la chair, dans la vie.

[...]

Je dois creuser une idée qui en modifiera peut-être beaucoup d'autres. L'être des choses n'est pas leur seule réalité. Il y aurait aussi une réalité dans le rapport de vision du sujet à l'objet, lequel rapport n'est pas absolument arbitraire et renferme par conséquent

une part d'absolu. Il n'y a pas de réalité que dans l'être, il y en a dans le rapport de l'esprit à la matière.

[...]

Si l'heure de quatre heures du matin est métaphysique, c'est que l'esprit est encore tout fiévreux des occupations ardentes auxquelles il s'est livré pendant le rêve. Il y a, à cette heure, prépondérance de l'esprit, suractivité spirituelle, et un peu embuée de s'être éloignée de l'être. Alors, le problème métaphysique qui est au premier chef, l'interrogation angoissée de l'esprit, se pose dans toute sa force.

[...]

Aucun critique n'a jamais rien compris à son temps. Car s'il l'avait compris, il eut été créateur et point critique. On le sent plus qu'on ne le comprend d'ailleurs, d'où l'impossibilité de l'expression de la critique. On ne comprend une chose que lorsqu'elle est faite. De la même façon qu'on parle du recul de l'histoire, il faudrait parler du recul de la critique.

[...]

L'art classique reste « en deçà » pour ce qui est de l'effet scénique, dramatique, des moyens d'expression, mais parce qu'il ne pouvait pas faire autrement. Il avait atteint le plafond de son époque, ce dont nous nous rendons mal compte. Au contraire, cet art va bien « au delà » dans l'élocution, la présentation raisonnable du problème et les conséquences qui en découlent. Il donne suivant les moyens de l'époque le maximum de ce qu'il peut donner.

En fait on a toujours cherché à aller au delà. Et c'est parce qu'on a fait des progrès dans la mise en scène, la compréhension et l'expression au moyen du langage, que l'art classique nous paraît maintenant « en deçà ».

Il n'y a jamais de beauté que dans l'outrance, ou pour mieux parler, dans le maximum de ce qu'on peut faire.

[...]

La véritable critique du créateur est le pastiche. Il lit Racine. Demandez-lui de vous en parler. Il écrira avec le timbre de Racine. Le créateur sent plus qu'il ne comprend. Car comprendre est une opération artificielle, analysant et reclassant suivant un ordre aléatoire les éléments à apprécier. Sentir c'est les embrasser dans leur complexité, leur laisser cet aspect de combinaison qui fait leur parfum, leur vertu, leur timbre propre, et dans lequel on peut puiser derechef les éléments nécessaires à la création, comme une plante pousse dans la terre et non dans des flacons de produits chimiques étiquetés.

[...]

Ce matin 33 ans<sup>233</sup>. Il y a un an je me promenais parmi les momies du musée de Turin.

[...]

Écrire est une méthode pratique pour devenir fou.

[...]

Ce n'est pas le résultat qui importe, mais la gymnastique par laquelle on l'obtient. Car le résultat n'intéresse que l'ordre spirituel, tandis que la gymnastique fait intervenir la matière, l'être. Mort de l'ordre de l'esprit. Vie de l'être.

[...]

Toute chose du domaine immanent doit comporter sa contradictoire pour justifier qu'elle est part d'absolu et échapper à la détermination terre à terre. Ainsi la vie entraîne la mort. Ainsi en contrepartie de l'existence de la matière, le néant doit exister. Paradoxe

---

<sup>233</sup> 1<sup>er</sup> octobre 1929, donc. Spitz était en Italie en octobre 1928. Les momies auxquelles il fait allusion se retrouvent dans *Le voyage muet* (14-16, 35 et 85).

curieux. Qu'est-ce que le néant existant, contradiction dans les termes ? C'est la transcendance. La transcendance a ainsi obligatoirement le même aspect que l'immanence.

Au contraire toute chose qui est déjà dans la transcendance n'a plus besoin de contradictoire. Exemple : l'âme, elle n'a pas de contraire, il n'y en a pas besoin.

Mais l'ombre appelle la lumière, le sucré, l'aigre, etc., etc. le temps, l'éternité ; l'espace, l'espace qui n'est que le plus subtil aspect de la matière, appelle le néant, sans qui l'espace ferait partie de la transcendance...

[...]

En apprenant des mots anglais, je développe en moi une mémoire sonore inconsciente, que je ne possédais pas, et me permet tandis que je me relis de trouver des répétitions de mots. Mon oreille se souvient avoir entendu le son peu d'instant auparavant, et je dois chercher pour trouver la répétition du mot dont mon cerveau avait oublié le sens.

Pour lire chaque auteur il y a une coupe de phrase et un timbre intérieur convenables à adopter. Et lorsqu'on l'a rencontré, on est tout étonné de voir se défiler les phrases sans heurt, sans surprise, d'un mouvement de mécanique bien huilée. Cela est surtout sensible chez les auteurs qui écrivent vite, et montre que cette intonation de lecture correspond sans doute à celle dont l'auteur accompagne son écriture dans le secret de lui-même. Il y a des auteurs, dont je possède parfaitement l'intonation secrète – sans pour cela les aimer – : Proust et Giraudoux. Le souffle est bref, un peu triste, avec les finales prolongées chez

Proust. Chez Giraudoux, on retrouve dans une certaine mesure le même ton languissant et gnan-gnan, mais avec un timbre voilé de petite trompette assez fière d'elle-même, par derrière, et un jaillissement plus jeune, plus nerveux que dans Proust.

J'ai retenu particulièrement ces auteurs, parce que c'est avec eux que se produit, en ce qui me concerne, de la façon la plus nette le phénomène dont je parle. Je puis les avoir abandonnés pendant des années, le jour où je reprends au hasard n'importe lequel de leur livre, je retrouve la cadence à adopter pour les lire, aussi aisément que l'on reconnaît un timbre de voix, c'est-à-dire d'instinct.

Et le curieux est que non seulement le débit matériel des phrases est facilité par l'adoption de cette intonation secrète, mais en outre en elle s'inscrit encore la substance du discours et l'on ne peut concevoir que le monsieur qui parle avec l'intonation qu'on lui prête, dise autre chose que ce qu'il dit, pense autrement qu'il ne pense à propos de ce qu'il raconte. Cela prouve bien que cette intonation est celle même dont l'auteur se sert pour inventer. Je crois qu'on n'a pas compris un auteur, et qu'il est inutile d'en tenter la critique, tant que l'on n'a pas surpris cet accent secret qui en donne la clé mieux que toutes les analyses ne pourraient faire. C'est là prendre la rivière à sa source, le faisceau lumineux à l'endroit où jouent les verres qui le colorent.

En poésie, le rôle de certains rythmes est de souligner ou d'inviter à rechercher les secrets du timbre intérieur.

[...]

Essayer de dresser un plan détaillé de ce roman d'aventures.

Et penser à ce drame.

[...]

L'image ne doit point être recherchée pour son burlesque, mais pour une signification moins apparente et plus poétique qui se dégage mystérieusement d'elle. Avec quelques phrases burlesques comme celles que je trouve dans « Paysage d'automne », je donne une sensation poétique qui correspond vraiment à quelque chose d'automnal.

S'arrêter au burlesque de l'image, c'est s'arrêter au sujet, c'est en juger en anti-poète. Il faut que sous l'image ou de l'association de l'image à l'image, se dégage autre chose : une poésie aussi pure que n'importe quelle autre. Comparez par exemple *Cyrano*<sup>234</sup> et *Lautréamont*. *Cyrano* s'arrête au burlesque. Derrière *Lautréamont* il y a tout un pathétique intellectuel, essentiellement poétique.

Essayer de définir ma poésie, pour en prendre nettement conscience. De l'accumulation des images burlesques ou fausses doit naître un rapport poétique. Je le vois très bien dans « Paysage d'automne », par exemple. Il faudrait que tous les morceaux fussent de cette veine. Et il y a, j'en ai peur, trop de disparates dans ceux qui suivent le « 12

---

<sup>234</sup> Hercule Savinien de Cyrano dit Cyrano de Bergerac (1619-1655), écrivain français dont *L'autre monde*, composé de *l'Histoire comique des États et empires de la lune* (1657) et de *l'Histoire comique des États et empires du soleil* (1662), est aujourd'hui considéré comme un récit précurseur de la science-fiction.

de pique ». Je ne me répéterai jamais assez qu'il est essentiel que je réfléchisse sur ma poésie pour la circonscrire, et la connaissant de l'extérieur pouvoir travailler à l'affiner.

L'effet poétique est dans la liaison de l'image à l'image, assurée avec une flexibilité et une souplesse particulière. Quand la phrase en se tordant savamment passe l'image à l'image suivante avec adresse, comme à un admirable jeu de tennis, j'ai réalisé ce qui, techniquement, est le plus réussi. Plus subtilement si en sus, l'atmosphère qui se dégage est poétique, c'est parfait. S'il se trouve que telle phrase, sans aucun rapport logique avec le sujet, possède néanmoins un autre lien avec l'atmosphère du morceau, alors j'ai véritablement réalisé la poésie la plus délicate, et celle qui m'est la plus personnelle.

Qu'on ne sente point le morceau, travaillé uniquement pour faire un effet de morceau, c'est odieux, je m'en aperçois chez les autres, sans avoir souvent le courage d'effacer les miens.

[...]

Scénario d'un film. Titre : La vie. Durée 30 secondes, au plus 45 secondes du début à la fin du film. Il faut que tout le mouvement du film soit produit par un effet de surimpression constante, soit du personnage, soit du fond dans les moments où il convient que le personnage garde son apparence.

Première image : un berceau et un gosse gueulant. En surimpression le gosse grandit, le berceau peu à peu se change en lit de fer d'enfant, d'où l'enfant se lève pendant

que le lit se change en table d'écolier. À sa table d'écolier, le personnage en surimpression grandit, devient adolescent. La table est une chaise d'examineur, le personnage est debout, il parle, puis le décor, toujours en surimpression, se change en celui d'une salle d'une administration quelconque, petite table modeste. Le personnage est employé. On le voit assis à sa table qui vieillit : graisse, cheveux qui tombent, lunettes, en même temps que le décor devient de plus en plus luxueux, tout en restant un bureau. C'est un vieillard, il se lève, et regagne un coin de l'écran tandis qu'une chambre apparaît dans laquelle on reconnaît quelques accessoires (pendule par exemple) de la chambre du début. Il se couche, on voit son visage vieillir, sa peau se tend sur son crâne. Il meurt. En surimpression une bière apparaît autour de son corps. Et enfin en surimpression l'arrière d'un corbillard sur lequel est poussée la bière.

#### FIN

Il faut que dans ce film, l'absence de mouvement du personnage qui s'est borné à passer de la gauche de l'écran au milieu, et du milieu à la gauche, contraste avec la mobilité perpétuelle de la surimpression. Tout le mouvement de ce film est dû à la surimpression, donc se fait d'avant en arrière, et ne doit point cesser pendant les trente secondes que dure le film.

L'accompagnement musical est un petit roulement continu, dont on s'aperçoit à la fin (car à ce moment l'accompagnement devient plus fort) qu'il est celui que font les rouleaux du corbillard quand on pousse sur eux la bière.

[...]

Les poèmes d'André Breton, dans *Poisson soluble*, sont entièrement composés d'images *visuelles*. Or dans ce genre d'écrit qui force à la confession, c'est là la meilleure preuve d'un talent qui n'est pas littéraire. Plus il y a d'images *visuelles*, moins il y a de lyrisme, moins il y a à proprement parler de [don] littéraire. Allez donc voir la proportion des images visuelles chez Aragon, et chez Lautréamont. Le [monsieur] qui écrit vite quand il est doué est porté par une certaine idée littéraire, déjà transposée, et n'en est pas réduit à copier avec sa plume toutes ces images, comparables aux images du rêve, qui passent sur l'envers de sa paupière, et toutes, toutes sont visuelles. La preuve en est que lorsqu'on raconte un rêve, il est sous forme de récit visuel.

[...]

Remarquer le côté reposé, tranquille, classique pour tout dire de *Maldoror*, quand on le compare aux outrances romantiques, aux cris de fureur des surréalistes. Cette sûreté de ton de *Maldoror*, cette égalité dans un diapason élevé (comparable si l'on veut à la voix chuchotante de Baudelaire) fait de *Maldoror*, le classique des romantiques, au sens de celui qui n'a pas besoin de se doper, celui qui est lui-même dans l'exaltation. Aucune frénésie, chez Lautréamont.

Relu un peu d'*Homme libre* dans le dessein de comparer au *Voyage muet* que j'ai terminé et retranché de moi maintenant. Il m'a paru que je tenais bien le coup. Une fois de

plus, je suis frappé par le caractère d'éternité de cet *Homme libre*, que font si bien ressortir encore les notes placées à la fin, qui, elles, ont terriblement vieilles. Barrès se place à un point de vue plus psychologique que moi, c'est plus étendu, plus ressassé, moins clarifié, au fond, mais de bout en bout admirable d'élégance. Il a sacrifié plus que je ne l'ai fait le ton littéraire pour s'éprendre davantage du ton analytique et sec. Mais son livre réellement est plus sec, plus détaché de ce qu'il avance, que le mien où le fond de mon être, ma hantise métaphysique, m'attache davantage quoi que j'en aie à ce que je raconte. En un sens, mon livre est plus vrai, je m'en écarterai moins, que lui Barrès, n'a pu s'écarter de cette figure de jeune homme qu'il s'est attaché à graver aux environs de sa vingt-cinquième année. Mon accent râle un peu sauvagement parfois, quand le sien reste toujours froid et distant. La teinture de vie est plus pessimiste à notre époque qu'à la sienne. On peint avec la sensation pour la sensation mieux qu'il ne savait le faire, ce qui dans un sens est si l'on veut une faiblesse, un élément de caducité de l'œuvre, mais attache peut-être davantage le lecteur contemporain.

Je songe au mot de Cassou<sup>235</sup> à propos de Rimbaud : Je comprends tout. Comprendre n'est pas suffisant, il faut dire : je sens tout. Il y a pour moi certains auteurs que je sens entièrement, c'est-à-dire que le moindre de leur mot, non seulement est compris, mais éprouvé par moi comme si je l'avais prononcé. Il m'emplit entièrement, je le sens jusqu'en ses conséquences les plus lointaines, comme si cela provenait d'une certaine parenté de l'âme. Ces auteurs sont : le Barrès de l'*Homme libre*, Aragon, Maldoror. Chaque

---

<sup>235</sup> Jean Cassou (1897-1986), écrivain français. Son œuvre (*Éloge de la folie*, 1925, *Harmonies viennoises*, 1926) est moulée « sur une double face humaine : furieux goût de vivre et sentiment désespéré du néant. » (Clouard, 1949 : 210). Collaborateur au *Mercure de France* et aux *Nouvelles littéraires*, il fut directeur de la revue *Europe* à partir de 1936 et directeur-conservateur de Musée national d'art moderne.

contour de leur esprit est épousé par moi avec une absence d'effort, une harmonie préétablie, qui m'enchant. J'assiste à moi-même. Tout ce que les mots ne disent pas quand on ne fait que les comprendre, il se trouve qu'ils me le font sentir. Je leur redonne leur plein sens, beaucoup plus complet que la signification : je communie avec la source d'où ils proviennent, car cette source c'est la mienne.

Revenons au métier de Barrès. On sent les phrases ajoutées goutte à goutte, mais merveilleusement adaptées, et l'ensemble coule sans bavures dans l'esprit. Éléance, il faut toujours en revenir là. Éléance de la position intellectuelle quand elle s'appuie sur une certaine qualité de l'être. Ce tour pour parler des choses communes ou ordinaires. Cette façon dont le récit est émondé de platitudes inutiles, et dont les insignifiances qui peuvent être utiles sont recueillies. Oui, il y a plus d'âpreté chez moi, un souci plus philosophique de reconstruire, et qui peut-être fait tache, ou est moins élégant. À tout prendre l'analyse psychologique est plus facile. Haute tenue vis à vis de soi-même. Moins d'âme chez Barrès, certes. C'était plus voulu que senti. Pour bien vouloir il en venait à imaginer qu'il aurait pu sentir. Moi vraiment je pars de ce que j'ai senti et c'est là-dessus que je réfléchis. Mon analyse suit ma sensation, elle ne la provoque pas comme il arrive chez Barrès.

Je voudrais encore en parler. Il n'y a jamais, ce à quoi je sacrifie peut-être trop, des choses qui fassent tableau. La beauté est dans la pâte du style. Mais faire tableau, est comme je le dis moi-même, un des soucis de mon livre, et l'excuse de cette confession, que je n'entreprends pas comme Barrès pour voir clair en moi, je suis persuadé que cela est complètement inutile.

Relu du Gide, après. Quel cancrelat. Cet être est d'une qualité répugnante. Tout en lui, à l'exception de ses mœurs, me dégoûte. Il faudra que je recherche pourquoi. C'est le primaire qui se pousse du col, Gide. Il veut singer la qualité sans l'avoir, parce qu'il se rend compte que ça fait bien.

Ah ! chaudes et sourdes résonnances de Barrès, où êtes-vous ?

[...]

Reviens à ta tâche, reviens à toi, fais renaître et lever ton soleil intérieur.

[...]

Je cherche aujourd'hui quelque chose qui me consolerait de m'être senti si médiocre.

Tous, tant qu'ils n'ont fait que prendre conscience de leur vide, jusqu'à 25 ans, ont été admirables. C'est lorsque, pour vivre, ils se sont essayés à le remplir qu'ils devinrent ridicules.

[...]

Vous avez l'air sombre de ceux qui n'ont point encore renoncé à avoir du génie.

[...]

Écrire quelque chose sur le concept de gentleman, triomphe de la femme anglo-saxonne sur l'espèce mâle. Par le concept de gentleman, elles mettent habilement l'appétit sexuel de l'homme en conflit avec sa dignité. Elles l'orientent, toutes ces Ariane rusées, vers sa dignité. Elles arrivent à le faire se duper lui-même, c'est vraiment un succès. Race latine = main au cul.

[...]

Écrire ce qu'on a vu, écrire même ce qu'on a intérieurement éprouvé, cela est facile, il y a un transparent sous la page. Mais écrire pour déchiffrer son opinion réfléchie sur un problème ; et non pas pour connaître cette opinion, l'énoncer, mais pour à l'occasion d'icelle faire montre de talent littéraire, c'est de tous les genres le plus difficile. Je n'y arrive encore qu'en deux temps, d'abord et par n'importe quel moyen en déchiffrant ma pensée, ensuite en lui donnant la forme convenable. L'idéal serait de penser, directement, avec une suprême élégance.

[...]

La pensée présentée de façon limpide est toujours facile et faible. Dans son premier état, la pensée forte est torturée comme un fœtus dont l'extraction fut pénible et son expression n'a pas figure littéraire. Ce qu'on gagne en clarté d'exposition, on le perd en profondeur. Voilà pourquoi les philosophes écrivent si mal.

Longtemps on a cru que la conscience, si elle n'était pas tout l'individu en concentré au moins la part fondamentale, quelque chose comme le poste de commandement du navire. Or, il faut en prendre son parti, ce n'est pas le poste de commandement mais tout au plus celui de T.S.F., le moyen par lequel nous sommes en état de correspondre avec nos voisins. Et nous sommes si défiants et ignorants de nous-mêmes, que nous attachons plus d'importance à ce qui nous relie aux autres, que dans notre propre navigation.

[...]

Un auteur étranger traduit n'a pas de vie humaine dans l'esprit de ceux qui le lisent, et point tant parce que son œuvre est traduite que parce que son nom ne dit rien, qu'on sait ne pouvoir le rencontrer, qu'il n'a pas de coterie, pas d'amis. C'est l'état idéal pour un auteur. Il peut entièrement disparaître dans son œuvre.

[...]

Cet étonnant souvenir d'enfance – nous étions à Quimper – d'un voyage aux environs où l'on nous avait emmenés, mon frère et moi. Mon impression d'attente avant le sommeil, dans le lit où j'étais couché avec mon frère. Mon immense regret, et ma tristesse, le lendemain en pensant que le voyage était fini. C'était ma première rencontre avec le « jamais plus ». Je me souviens aussi que le lendemain on m'a dit que mon père avait joué un billard avec le général.

Ce refus, en me relisant, d'apporter à ma propre pensée l'attention nécessaire, est la marque en moi de la prépondérance créatrice sur le côté public, passif de moi-même. La connaissance que j'ai eue de ce que j'ai écrit au moment où je l'ai écrit, ne me permet plus de goûter la connaissance toute spéculative que j'en prendrais par ma raison et mon jugement.

[...]

Cet esprit de Cyrano, s'apparente à celui de la famille que j'aime, famille de ceux qui recréent intellectuellement leur monde. L'originalité s'accompagne forcément d'un effort intellectuel, car ce n'est que par l'intelligence qu'on peut être créateur. Au contraire c'est par la sentimentalité qu'on adhère à autrui, qu'on prend l'aspect humain. L'aspect de cette originalité, en littérature, est souvent celui du burlesque, du cocasse. La faiblesse est de s'en tenir là, et de rechercher ce burlesque pour lui-même, c'est un peu ce que fait Cyrano. Mais s'il n'est qu'occasionnel, si le créateur va chercher au delà quelque chose, et

traverse le burlesque sans s'en douter, sans y attacher d'importance, alors il appartient à la famille des vrais génies : les Lautréamont, les Charlot.

Il faut absolument que j'établisse un plan serré pour mon drame. Ou comment concevoir un drame sans plan ?

Entamer un travail qui soit proprement littéraire.

Je commence à sentir la famille d'esprits à laquelle j'appartiens.

[...]

Quelle est cette lueur qui parcourt le couvercle de mon encrier, en cette pièce où tout, je le sais, ne peut être qu'immobile ? Commencerais-je à avoir des visions ? La mouche s'envole que j'étais prêt à remplacer par des explications surnaturelles. Et je ris.

La vitesse imposée à la plume tient lieu de déséquilibre dans la raison.

[...]

M'entraîner à faire des plans de drames ou de romans, rien que des plans pendant plusieurs jours.

Ma mémoire me livre un test auquel fut soumis ma jeune intelligence et qui en donne, je crois, l'exacte mesure : mon père m'avait posé comme problème de construire un triangle dont les côtés devaient compter un nombre donné de centimètres et il me laissa à cet effet un double décimètre. Examinant pour la première fois cet instrument, je remarquai qu'il débutait à zéro. Or réfléchissant que ce zéro, ainsi qu'on me l'avait appris, ne devait point compter, je m'avisai de faire partir toutes mes mesures du chiffre 1 du décimètre. Il me souvient même que possédant encore quelques doutes j'allais poser la question à ma bonne mère qui faisait le ménage pendant que je me donnais à un devoir, et après quelques instants de perplexité, et être allée consulter, si j'ai bonne mémoire, son mètre à ruban, dont l'origine devait être un peu effacée, elle me confirme qu'en effet le zéro ne comptait pas. Mon père en rit fort quand il corrigea mon devoir et que je lui fis part des doutes que j'avais eus.

Ce qui précède a une allure de thème.

Il faut écrire pendant quatre heures par jour, sur tout et sur n'importe quoi.

[...]

Je ne laisserai pas passer ce couchant sans le décrire :

Le ciel était couvert de bandes grises alternées claires et foncées, mais du côté du couchant entièrement découvert et sur l'horizon s'étalait un large trait d'or pur et froid

prenant à revers toutes les émergences qui se détachaient en ombres chinoises. En particulier, trois grands arbres, entièrement dépouillés de leurs feuilles, ne laissaient rien perdre sur ce fond lavé, de l'enchevêtrement granitique de leurs plus fines brindilles. Ce qui ne se saurait dire, c'est l'aspect de lavis du paysage tant les couleurs en étaient nettes et limpides sous cet éclairage d'incidence anormale et dans cette atmosphère fraîchement rincée par la pluie. L'or du couchant était plus sale et plus chaud à l'endroit où il touchait la terre comme une peau se forme au voisinage de l'aisselle ou du pli des cuisses et suivant la même savante gradation : infini ouvert sur quelles intimités ? Couchant tu appelais le désir.

[...]

Dans cette unanimité des femmes de rencontre à me déclarer stupide, je vois avec plaisir la confirmation de cette absence en moi d'un certain sens humain que les femmes prennent pour de l'intelligence.

[...]

Je ne me suis pas donné assez de mal pour la gloire.

[...]

Parmi toutes les femmes qui font l'amour, les plus intelligentes sont incontestablement les putains. Je dis cela parce qu'à la réflexion, je m'aperçois qu'elles seules ne se formalisent point de l'attitude que je prends avec elle.

[...]

Mots étonnants de femme : Ce petit, je ne sais pas si je vais l'aimer. L'air rêveur, incertain et sincère de cette phrase. Et encore : Un Estonien, il ne parle pas le français, c'est-à-dire qu'il comprend quelques mots, mais il n'y a pas d'échanges rapides possibles...

Cette sorte de soliloque intime, fait à haute voix dans le train, traduisait une détresse contenue, une façon de reconnaître sa position de repli, ce qui lui restait encore, après que les espoirs qu'elle avait formés sur moi et mon assistance possible s'effondraient.

Écrire quelque chose sur Don Juan<sup>236</sup>, expliquant son donjuanisme par une absence de cœur, de sens humain.

[...]

Bien posséder ses techniques. C'est la technique qui fait le ton. Je puis écrire de trois façons différentes, suivant trois techniques qu'il importe de bien distinguer.

---

<sup>236</sup> Sauf erreur, c'est la première mention de ce projet. Voir mon introduction.

a) écriture extra rapide, en laissant librement flotter sa pensée : « Le pendu », « Le 12 de pique ».

b) écriture rapide, sur un plan et en m'imposant de rester dans un certain cadre : « Comment je suis devenu fou ». « Le mystère<sup>237</sup> ». (Il importe que l'écriture soit rapide pour conserver l'unité d'atmosphère et de ton du morceau)

c) écriture très lente. L'idée précédant l'écriture. Nombre incalculable de brouillons pour arriver à la plus grande densité et limpidité de pensée, sans souci de produire aucun effet littéraire par des moyens autres que celui de la signification des mots. Exemple : *Le voyage muet*.

J'ai eu trop tendance à croire en des effets littéraires qui dépassaient la signification des mots. Je l'ai toujours, cette croyance, du reste. Elle seule m'amuse. Elle m'entraîne malheureusement et fait dévier mon exposé même dans les moments où je ne m'attache qu'au sens précis de mes phrases. Mais la vérité n'est-elle pas plutôt dans ses effets ? Ils doivent être un peu contenus et la pensée n'existe sans doute que pour les freiner.

Le véritable problème est de rendre naturel l'artifice littéraire, et non point d'en exagérer l'artifice pour en tirer de la poésie.

---

<sup>237</sup> Je n'ai pas trouvé de trace matérielle de ce titre, ni du précédent. J'ai eu la surprise de trouver, sur le site de la Bibliothèque centrale de l'École polytechnique (en date du 14 décembre 2009), à l'entrée consacrée à Jacques Spitz, la brève notice suivante : « Homme de lettres, il donne avec *Le mystère de l'île Saint-Louis* l'un des plus grands romans d'anticipation. » Par voie de courriel, je me suis informé à cette même bibliothèque sur l'existence de ce roman, selon moi inexistant. On ignorait de quoi il s'agissait et, depuis, la notice en question a été modifiée.

[...]

Curieux de voir des gens si différents afficher leur mépris de l'humanité : Cyrano, Napoléon, Delacroix.

Cyrano a certainement des points communs avec Maldoror : goût du fantasque, du comique. Horreur de l'humain qui chez Cyrano ne revêt pas l'aspect romantique, mais se traduit par des discours allégoriques dans le goût de son époque. Même tournure d'esprit intellectuelle, à tendance scientifique. Même sens de la nature.

*L'Histoire du Soleil*<sup>238</sup> est bien supérieure à celle de la lune. Dans la première l'imagination est plus vive, à tendance moins philosophique. La variété d'imagination est même stupéfiante et la délicatesse d'expression dans le *Soleil*. Quelle phrase ai-je donc lue l'autre jour, dont la tournure correspondait exactement à un cul de lampe du XVII<sup>e</sup>, un bois gravé ?

Douloureuse est l'impossibilité où je me trouve de nouer une action, par le dégoût que m'inspire le récit. De la classe des penseurs ?

[...]

---

<sup>238</sup> Cyrano de Bergerac, *Histoire comique des États et Empires du Soleil* (1662).

Une œuvre dramatique, au sens où je l'entends, avec des paroles profondes et simples, lourdes de pensée et de poésie.

À titre d'exercice, prendre un fait divers et bâtir dessus un drame.

[...]

Nous abandonnerons ce que nous commençons à bien faire, et nous ne nous enchanterons que des horizons toujours reculés par nos efforts.

[...]

Tout ce qui est grand n'a jamais eu d'attitude. L'attitude est une faiblesse car elle suppose une part de soi calfatée, goudronnée, sclérosée, et vous prive de toute perméabilité. Il faut se réjouir d'être incapable d'attitude. Le dessin ferme de soi-même ne doit pas être en vous, mais hors de vous, dans ce que vous avez déjà fait, dans le sillage que vous avez laissé dans la réalité, et où aucune fermeté, aucune sclérose ne peut plus vous nuire.

Devenir prisonnier d'un personnage, c'est vieillir. Pour ne plus avoir chaque fois à se poser le problème de l'action, on adopte une attitude. Mais c'est un symptôme de lassitude, de déchéance.

L'art cependant, et l'artiste, ce n'est qu'une question d'attitude. Eh bien, il ne faut pas être un artiste, il faut être mieux que cela et préserver avec soin son intelligence de toute habitude, de toute perfection mécanique. De la sorte on devient un raté. Mais un raté

volontaire, un raté universel, raté dans tous les sens, c'est peut-être ce qu'il y a de mieux du point de vue de l'absolu.

Parcouru les *Lettres de Napoléon à Joséphine*.

Retenu : (comme tout le monde) les baisers à la petite forêt noire

– ces châteaux où il y a beaucoup de cheminées et partout du feu, ce qu'il apprécie beaucoup, lui qui aime à se lever la nuit. (touchant ces notes enfantines d'empereur soldat)

– la dernière phrase où il la voit comme une grosse fermière en normande.

D'un point de vue plus général, quelle insignifiance que ces lettres d'amour en dehors de l'instant où elles furent écrites. Ces choses n'ont de valeur qu'un moment pour celui qui les écrit et peut-être celle qui les reçoit : c'est alors un rappel vivant, un morceau de soi. Mais après ça n'a pas plus d'intérêt qu'un cheveu ou un vieux gant. Seul l'art embaume.

Et maintenant, pour en venir à Napoléon lui-même, quel admirable témoignage sont ces lettres, sur sa parfaite spontanéité. Il était plus que naturel, c'était l'impulsion même : il vivait collé à la minute, il ne faisait qu'un avec elle, sans aucun recul de sa pensée pour se juger lui-même : il ne se regardait jamais. Et voilà la parfaite définition de l'homme d'action. Toutes ses facultés spirituelles sont intimement tressées à ses actes, à son humeur (qui est l'aspect réellement vivant de l'intelligence) et jamais il ne peut les isoler, les condenser pour en faire une sorte d'observatoire d'où il se regardera, d'une façon désintéressée, agir.

Oui, la remarque de X est très juste. Il n'était pas malheureux, même à Sainte-Hélène, il vivait dans l'instant, et toujours sensible à la fraîcheur de la minute, sans aucun regard romantique sur son passé et sur sa gloire. A-t-on jamais tiré la leçon de ce héros de l'époque romantique qui n'a jamais eu en lui rien de tout ce qui a fait l'esprit romantique (rêverie, nonchalance, regret, amertume, lassitude) et qui a comme laissé aux autres, aux littérateurs de son temps le soin de tirer de son épopée le sujet idéal pour leur littérature. Lui, il l'avait fait dans le temps, dans la vie, il ne la connaissait pas, littérairement il ne la connaissait pas. Étrange division du travail.

Stendhal qui aimait Napoléon, le sentait probablement par ce côté naturel, ce côté spontané et vivant, avec lequel lui-même avait des affinités, et Stendhal n'était pas romantique. Et il reste que celui qui parla le mieux de l'Empereur, et en dressa la figure la plus littérairement vivante est Chateaubriand.

Le souvenir aussi des cinq jours qu'il passa à Malmaison dans la propriété de Joséphine entre Waterloo et Sainte-Hélène. Le thème était romantique, mais je vois d'ici quelles furent ses pensées : du même genre que celles qu'il avait en allant à l'Île d'Elbe et que rapporta, d'après les commissaires anglais, Chateaubriand.

Incapacité véritable à souffrir de l'homme d'action. Que la plus romantique des destinées ait été vécue, forgée par le moins romantique des êtres, voilà ce qu'on n'a peut-être point dit, voilà ce qui était inévitable et en dit long sur les rapports du rêve et de l'action, sur la dissemblance foncière entre la réalité et la pensée.

Le romantique est un monsieur qui ne quitte pas le coin de son feu, qui n'a rien à faire, qu'à vivre seul. Le romantisme d'ailleurs a coïncidé avec cette époque à partir de

laquelle un esprit distingué pouvait vivre à l'écart et dans un certain confort matériel. Le romantisme est le corollaire des époques où la vie devenant facile, certains cerveaux n'ont plus à s'employer, où des équipes de gens d'esprit peuvent s'installer en marge de la machine sociale, et faire de leur oisiveté l'aliment de leurs rancœurs que leur génie transformera en explosions lyriques.

[...]

La façon dont le goût des femmes aère la vie d'un type.

Ce sont les fenêtres par lesquelles il entre toujours de ces brises qui passent, inattendues, incompréhensibles qui laissent un peu de saugrenu, tout en emportant ce qu'il y avait de trop confiné, ressassé. Et cette façon d'être toujours sur le qui-vive.

Pour rester jeune d'âme, il faut beaucoup de travail intellectuel.

Pour rester jeune d'apparence, de corps, il faut avoir le goût intellectuel des femmes ; point tant des femmes, peut-être, que d'une certaine comédie à jouer devant elles. Ce goût ne doit être sensuel, ni passionné, car alors on serait dévoré par lui, ce ne doit point être non plus un certain marivaudage, qui conduirait à la mièvrerie, mais un goût tout intellectuel pour la sensualité, la chair : alors, on ne le satisfait pas puisqu'il est intellectuel, donc on ne se fatigue pas physiquement, et cette idée de la femme occupant de façon constante l'intelligence l'empêche de se confiner, de se rancir. L'intelligence ramène tout à ce point de vue primordial : les femmes, et introduit ainsi dans sa spéculation une sorte de relativité qui aide à voir les choses de plus haut. Enfin, d'être un goût intellectuel, cela fait

en contrecoup, travailler l'intelligence, et par conséquent assure le bénéfice de cette jeunesse d'âme résultat d'un assouplissement de l'intelligence. Non évidemment que ce soit là le travail principal ni qu'il suffise, mais si faible soit-il, il est important par la façon dont sa seule présence nuancera et déterminera les autres travaux de l'intelligence.

[...]

Il faut tout dire aux hommes, même ce qu'ils ont en eux : L'évangile est la « prière d'insérer » de l'humanité.

[...]

L'orgueil maternel est un sentiment si vif, qu'une mère chrétienne, le voir si puissant, si craint, si brillant, serait fière d'avoir le démon pour fils.

Je n'ai consenti à écrire qu'à mon corps défendant, et peu à peu ne m'y suis mis – non sans quelle résistance intense ! – qu'autant que ma dignité s'avalissait à mesure que je vivais. Je puis dire que dans la longueur de cette lutte et dans le retard de ce qu'ils appellent, les autres, ma vocation littéraire, je vois la meilleure preuve de ma qualité. Je la vois comme une chose qui n'est plus.

[...]

Pour être écrivain, il faut devenir une machine à tout transformer en termes de langage, et ne plus rien éprouver, ni penser qui ne soit en vue de cette fin : écrire. Déformation pour déformation, celle-là en vaut une autre.

[...]

Très sensible à cette nouvelle qu'un tremblement de terre des fonds sous-marins de l'Atlantique, non ressenti sur les côtes, a rompu treize câbles télégraphiques. Je pense au fond des mers, où nul ne pensait pendant le séisme. Il doit y avoir là-bas des aspects étranges qui seront toujours inconnus. Peu importe, nul n'y pensait pendant le cataclysme : c'était une chose naturelle. Voilà bien comme le sens reposant du mot naturel pénètre les phénomènes de la nature. Tout ce qui arrive est naturel. C'est l'humain qui dramatise.

[...]

Document :

À douze ans à la sortie de l'école, je suivais un vieux monsieur. Je le branlais. C'était à Dijon. La première fois il m'a donné dix sous. J'étais contente d'avoir des sous, je m'achetais des crayons, des bonbons : on était pauvres, songe donc, nous étions sept enfants ; à la maison on ne me donnait jamais de sous. Je le voyais souvent, je lui ai amené ma sœur un jour, qui avait un an de moins que moi et plus tard des copines aussi. Il aimait

bien ça. Il me demandait de lui amener des petites amies qui aiment ça. Il était très gentil. Il avait une queue énorme, très grosse : il ne pouvait pas faire l'amour. Il avait été marié qu'il m'a dit et avait esquiné sa femme à cause de sa grosse queue. Je prenais sa queue à deux mains, mais je n'aimais pas toucher les couilles au début. Je ne sais pas pourquoi ça me faisait peur comme une chose morte. C'était le soir en hiver, à quatre heures, il s'asseyait sur un banc dans un coin désert, il me prenait contre lui. Des fois il jouissait entre les cuisses. Il me pelotait les fesses, touchait aussi mon petit chat sans poil, il sentait mon petit pucelage, ça lui faisait plaisir, il bandait bien. Il me disait qu'il aimait me voir avec mon petit capuchon, mon petit cartable. Quand j'y allais avec ma sœur, on se mettait chacune d'un côté et on lui prenait la queue ensemble. Et quand on se regardait, on riait. Oh ! à cet âge-là, j'avais déjà beaucoup d'aventures. J'aimais déjà montrer mes cuisses aux hommes, faire pipi dans les rues et voir les gens qui me regardaient. Tiens, quand ma mère allait au lavoir, je faisais toujours pipi devant une boutique où je savais qu'il y avait un homme. Et puis à la campagne je suis allée une fois chez un vieux cousin qu'avait au moins cinquante ans. Il m'emmenait cueillir les cerises, moi j'aimais bien aller aux cerises. Mais en chemin, il s'arrêtait derrière une haie, il disait : On va se reposer. Et il me pelotait, et je le branlais. Pour les cerises, il me disait de monter sur l'échelle. « Monte un peu plus haut » qu'il disait. C'était pour voir mes fesses par-dessous. Moi j'aimais mieux cela parce que quand il me branlait, il me faisait un peu mal. Et on allait cueillir les asperges aussi, il me disait tiens va cueillir celle-là qui est là-bas et moi j'y allais, je me penchais, et lui pendant ce temps-là il inclinait la tête par-dessous pour voir mon petit cul. J'ai rencontré chez lui un autre cousin une fois. Il avait vingt-deux ans. Il était beau. J'aurais bien aimé qu'il me dépucelât.

Mon vieux cousin m'a dit monte donc lui aider à faire sa chambre avant le dîner. Alors, je suis montée, on a ri. Il m'a couchée sur le lit. Il s'est branlé devant moi et après il m'a branlée. C'était la première fois que j'ai vu du foutre avec lui. Avant avec les vieux je ne voyais pas, ils ne jouissaient peut-être pas ou ils devaient mettre ça dans leur chemise. Le foutre ça m'a vraiment dégoûtée la première fois mais après j'ai bien aimé. Avec ma sœur, on se faisait aussi baiser pour faire semblant, en levrette par des petits voisins de 15 et de 16 ans. Ils nous disaient : on va jouer à papa, maman. Ils jouissaient entre nos petites cuisses. J'ai toujours aimé voir des queues. Dès l'âge de neuf ans, avec ma sœur, on regardait par la fenêtre les hommes qui venaient faire pipi le long des murs. Il en venait souvent. Ils devaient savoir que ça nous intéressait. Un jour, je me suis fait branler par l'épicier ; il m'a donné une livre de dattes. J'étais allée chez lui, pour aller [faire] je ne sais quoi. Il m'a parlé un peu. Puis, derrière sa table il m'a montré sa queue. J'ai ri. Alors, il m'a caressée par derrière et il m'a couchée sur le plancher, il m'a serrée fort et lui aussi il a joui entre mes cuisses. C'est un peu plus tard que j'ai perdu mon pucelage. J'avais 13 ans ½. C'est mon vieux du début qui m'a amenée à un de ses amis pour me dépuceler. Oh ! ça m'a fait mal. Je n'ai pas voulu recommencer pendant deux mois. Et j'ai été longue à jouir comme ça. Je jouissais mieux en me branlant ou quand on me branlait. La première fois que j'ai joui, je me rappelle, c'est avec le vieux, un jour où il me branlait. Je me suis dit : Ah ! c'est drôle, je croyais pas ce qui m'arrive. Lui, c'était un brave type, un type [connu]. Je crois qu'il a eu tout de même des ennuis avec les petites filles. Je le vois toujours chaque fois que je vais à Dijon. Il me dit, te rappelles-tu le temps à la sortie de l'école. Il aime encore me voir, parce que le poil de mon chat a à peine poussé, tu vois. Il aimait les culs

sans poils, celui-là. Il les aime toujours d'ailleurs. Après mon pucelage perdu, j'ai commencé à faire l'amour. Un jour à la fin de la guerre j'ai été avec un Américain au cinéma. Ma sœur voulait venir avec nous. Je lui ai donné des sous pour qu'elle ne vienne pas, pour qu'elle reste à la maison. Moi il me plaisait l'Américain, je voulais l'avoir à moi tout seule. On s'est bien amusé au ciné. Il m'a branlée, et je l'ai branlé aussi sous sa casquette de militaire, il a même joui dedans. Ah ! ce que je me faisais branler à ce moment-là, j'en étais toute maigre. Après quand j'ai commencé à jouir, j'ai bien aimé faire l'amour. Tous les soirs j'en baisais un autre nouveau, debout, le long d'un mur, d'un arbre, comme ça on ne pouvait entrer bien loin, mais moi ça me faisait plaisir de sentir leur foutre à l'entrée de mon chat. Je le gardais. Je rentrais chez moi et je frottai encore ça sur mes poils, je me branlais avec leur foutre. Ça m'excitait. Hein, ces choses-là, y en a qui trouve ça dégoûtant. Mais non, c'est gentil, n'est-ce pas que c'est gentil ? Oh moi, j'aime bien les histoires comme ça. Je suis naturelle. J'aime ça. C'est un peu comme ma sœur qui est devenue gouine. Quand on était petite à neuf ans, qu'on couchait ensemble en s'embrassant, je la réveillais parfois dans la nuit, et je lui disais, attend je vais y mettre ma petite langue. Et maintenant elle ne peut plus jouir à la queue. Elle ne jouit qu'à la langue. Moi, je jouis aux deux. J'ai énormément fait l'amour après. Quelquefois, j'allais dans des bals, et je sortais dans l'herbe avec trois, quatre jeunes gens, qui me baisaient tous les uns après les autres. Je n'avais rien pour m'essuyer. Ça m'était égal. Maintenant tu vois, je suis en maison, avec ma sœur. On est resté ensemble. Les messieurs qui viennent nous prennent quelquefois toutes les deux. Ils savent qu'on aime ça et qu'avec nous c'est pas du chiqué.

[...]

Écrire des vies imaginaires.

[...]

Projets :

ouvrir un dossier de documents.

entamer ce roman : la trentaine.

réfléchir sur la qualité en littérature.

Document : Un chanteur des rues joue une chanson qu'elle avait l'habitude de fredonner. Et sur l'air mélodique, il se récite intérieurement les paroles avec l'accent même qui était le sien. Étonné de retrouver en lui de pareils prolongements sentimentaux, il lui prend envie de lui téléphoner comme si soudain, le monde, toute l'importance du monde, ne tenait plus que dans ce mouvement d'attendrissement, dont il reconnaît le néant. Mais il lui semblait que le monde qui était néant par ailleurs, pouvait fort bien verser dans la chose la plus insignifiante, et que c'était même la meilleure façon de proclamer son insignifiance que de le mettre au pied de ce qui en soi n'est rien. Ainsi les bouddhistes qui disent le monde n'être que néant, s'accordent avec les chrétiens qui mettent la gloire et la puissance au pied de la plus humble légende : dans les deux cas, il faut voir une façon de proclamer le néant du monde.

Sans Craven V  
du 26 novembre 1929  
au 5 août 1930

J'éprouverai donc jusqu'à ma mort le même ennui à me mettre à écrire. Et cette première impression pénible vaincue, la sensation que j'ai eu tort de l'éprouver puisque, après, je suis etc.

[...]

Adopter une poétique et un style, ou plutôt accepter celle qui, je le sens, est en voie de formation.

[...]

Mettre au point comme pour l'impression : « le Mystère », récit. « Les drames distingués », et « l'Ile des fous ». Écrire « la trentaine » – en ouvrant un dossier de Documents.

Réfléchir à un drame.

Écrire sur la qualité.

[...]

Nous avons plusieurs genres d'écriture :

a) celle qui me plaît, extra rapide et sans douleur : celle du « Pendu » et de sa famille.

b) une écriture un peu plus ralentie et un peu plus dirigée, où le burlesque s'accroît : celle des drames, et de « l'île des fous ».

c) une écriture ralentie, mais donc plus dirigée, où une sorte de nécessité poétique souvent interprétée comme un simple abandon au hasard se substitue à la nécessité logique et qui donne naissance aux poèmes.

d) l'écriture à multiples bouillons, avec la volonté d'exprimer une idée conçue avant d'être écrite : *Voyage muet*, etc.

[...]

Dégoûté de la voir jouir. Je m'abstiens. L'artifice était mort : je n'avais plus qu'une femme vraie : je débände. Et ensuite le même calme. Toute l'imagination tuée par ce contact avec le réel, sans même qu'il y ait eu épanchement de liqueur séminale. Le désir était donc purement cérébral et indépendant de la réserve de sucres internes.

[...]

C'est par leur absence d'hypocrisie que les « douanier Rousseau » de l'art et de la littérature, que l'on met si fort à la mode, sont poètes et sympathiques. Il y a là cependant un poncif.

Tout art vit sur une somme de conventions, peu à peu adoptées par le public et les interprètes et assimilées comme une chose naturelle, au point que au moins en ce qui concerne les créateurs, ceux-ci en font le fondement de leur vie, de la réalité, et dépensent tous leurs trésors à réaliser quelques fragiles équilibres au sommet de ces pyramides conventionnelles. Mais voilà que par un phénomène en tout point comparable à la baisse des valeurs mobilières, ces conventions un beau jour sont reconnues comme telles, et tout leur prestige, toute leur vertu tombe à zéro. Les principaux intéressés, les créateurs n'y peuvent croire, ils ne consentent pas à reconnaître que cela n'était rien. Le public lui rigole, prêt à se porter sur d'autres « valeurs ». Cette aventure boursière est arrivée de notre temps au théâtre. Déclencher des paniques à la bourse de l'art : voilà un rôle enviable.

[...]

En apprenant une langue étrangère, je constate qu'un mot ne correspond en moi à quelque chose que lorsque j'ai associé sa sonorité à un objet réel, dont le concept est alors très facilement abstrait par mon entendement et associé au mot dont il devient le sens. Le phénomène est le même que celui qui se produit pour certains mots abstraits du langage philosophique dans ma propre langue : je ne les comprends bien, et ils ne prennent

parfaitement leur sens, que lorsque je les ai associés (une fois pour toutes, dans la suite je n'y pense plus) à certaine expérience concrète, intime.

[...]

Le parfait écrivain n'a pas une sensibilité extraordinaire, mais tout ce qu'il sent, il le sent moins qu'il n'est capable de le traduire aussitôt en concepts. Il a son centre principal non dans sa sensibilité, mais dans sa facilité d'expression.

[...]

De la haine du créateur contre *son* public : haine de femme contre son miroir.

[...]

Se dire : parce que ça vient de moi, ce sera bien.

Développer son tact, par la lecture des bons auteurs, oui. Mais surtout par la lecture de soi-même.

[...]

D'avoir mis le nez dans une revue littéraire, m'a presque empoisonné. Horreur de ces poux critiques.

Vent et pluie. Grains de riz transparents qui se collent aux vitres, paraissant plus brillants quand ils se détachent sur le tronc noir des trembles. Le ciel sur l'ennui, la laideur. Il y a comme un affaiblissement de la joie des choses qui fait briller plus intensément la petite allégresse que nous portons en nous, laquelle semblait bien pâle, cependant, quand elle luttait contre la splendeur du soleil.

[...]

Vient l'heure, l'âge plutôt, où il convient de discipliner ses dons.

Ce monde s'offre comme prétexte à reconnaître la transcendance. Par la morale, on reconnaît ce monde, et l'on en fait le moyen même par lequel on s'échappe vers la transcendance. Mais on peut le prendre aussi d'une façon moins directe, plus intellectuelle, le mépriser davantage. Le monde n'est là que pour être nié.

[...]

Scandaliser, correspond à avoir une action sur autrui, action néfaste si l'on veut, mais action. Or, je m'en voudrais d'avoir dans quelque sens que ce soit une action sur qui que ce soit.

[...]

Un point important dans l'établissement d'un roman est de distinguer les scènes qui seront à l'imparfait de celles qui seront au passé défini ; les dernières étant directes et lentes c'est comme les pleins et les déliés, ou encore pour une toile les endroits éclairés et ceux qui sont dans l'ombre.

[...]

On peut s'entraîner à tout, même à devenir compliqué pour prendre une allure sensible prêtant au développement littéraire : l'escargot qui ajoute des spirales à sa coquille pour se donner l'air intéressant et qui y parvient. Ah ! littérateurs. Pour s'exciter, ils se compliquent. Le son 1900 de Barrès est parfois insupportable : si l'*Homme libre* reste son œuvre la meilleure et la plus vivante, c'est qu'elle est uniquement intelligente.

[...]

De la sensation du moi dans le rêve.

D'abord, est-ce le véritable être psychologique qui paraît : en rêve je suis timide, craintif, peureux, plein d'une grande indulgence, extrêmement conciliant, bref un individu assez veule et assez terne qui me dégoûte. Si je suis cela, c'est affreux. Il se pourrait cependant qu'il y ait là quelque chose qui corresponde assez à mon être, sans l'être tout entier ; mais cela correspond assez à la façon dont je me vois moi-même, plus exactement, à *ce que je me reproche d'être*. Le moi psychologique de mes rêves est comme fait avec les ombres que je trouve dans mon moi véritable. Elles ne me renseignent pas sur ce que je suis véritablement mais sur ce que je regrette de trouver en moi, ce qui m'affecte le plus en moi-même. Est-ce que je déplore cela, parce que c'est ce qui est le plus profond en moi ? Il ne serait pas impossible. Dans certaines circonstances graves de la vie, je me sens ainsi (je m'en indigne, mais le fond répondrait assez à cela). Cela se voit moins dans la vie, parce que les circonstances sont moins graves dans la vie que dans les rêves. Les rêves me révèlent mon attitude dans le drame.

Ajoutez cependant qu'en rêve on est prisonnier de l'attitude morale qu'on s'est trouvé prendre, et que certaines réactions qu'on rencontre dans la vie, ne se produisent pas, de même que la volonté pour les actes est paralysée. Il n'est donc pas extraordinaire, que le personnage psychologique soi qui se montre dans le rêve soit assez veule et lâche.

Réfléchissons un peu sur ce fait que la volonté d'agir du personnage moi est paralysée dans le rêve : cela n'avait pas lieu dans le rêve que j'ai fait ce matin ou aucune circonstance dramatique ne me menaçait. Je m'y sentais libre comme dans la vie ordinaire. Mais cependant à quoi comparer cette paralysie de la volonté fréquente dans le rêve. Les images qui sont associées au personnage moi du rêve n'obéissent pas comme feraient les

muscles de chair du moi réel en pareille circonstance, alors l'identification du moi réel au moi du rêve se faisant mal, le moi du rêve continuant obligatoirement à s'imposer, tandis que le moi réel veut s'arracher de lui, il en résulte cette impression de cauchemar, d'impuissance, et d'absence de volonté du moi dans le rêve... Ceci confirme que le jeu des images qui se déroule pour former le rêve, et qui assure la formation du monde extérieur dans le rêve, est le même qui assure la formation du moi. Autrement dit, le même mécanisme fait le monde extérieur et le moi du rêve, et il n'y a identification du moi avec ce moi en quelque sorte qu'après coup. Il semblerait qu'il n'y ait pas comme dans la veille, opposition nette et radicale d'une part entre ce qui est le moi, et d'autre part le monde extérieur. Il est vrai que cela vient de ce qu'à l'état de veille nous jouissons d'une liberté plus grande pour les raisons que nous venons de montrer. Mais, en passant, cela me montre que notre liberté est le meilleur facteur qui nous invite à la distinction entre le sujet et l'objet. Si nous étions implacablement pris dans le déroulement des choses nous ne nous en distinguerions point. Voilà pourquoi les théories philosophiques monistes sont souvent déterministes. Cependant dans le rêve où la liberté est moindre, nous faisons encore une distinction très nette entre le sujet et l'objet.

Cela tient à ce que tout ce qui est pensée dans le rêve est toujours rapporté à nous-mêmes. Et il y a toujours pensée dans un rêve, sensation tout au moins, que nous rapportons à nous. Le personnage moi joue toujours un rôle dans tous les rêves. *Il est toujours présent dans tous les rêves.* Cela est un axiome d'où il doit être possible de tirer plusieurs conséquences intéressantes.

[...]

Les mots sont des choses très nobles, il ne faut pas les employer pour dire des choses « vraies ».

[...]

La morale sans doute ne doit sa « vérité » que par ce fait qu'elle est à la portée de la multitude. C'est une vérité à la majorité des voix, un commun accord.

[...]

La verve s'accompagne généralement de vulgarité : Rabelais, Flaubert correspondance, Diderot. Il est très rare de voir la verve s'allier à la distinction ; il lui faut en effet s'abreuver à beaucoup de sources pour entretenir son flux, et cette grande quantité ne va généralement pas avec la qualité.

[...]

À propos de cette séance Méliès<sup>239</sup> dont l'intérêt dépassait celui d'une rétrospective cinématographique

- formation d'un style par l'exploitation systématique d'une même veine de talent.
- façon dont en multipliant le détail intellectuel on aboutit à la poésie.
- le seul document poétique que je connaisse sur la période 1900-1910.
- sur la jeunesse éternelle du burlesque.
- incompréhension de l'auteur même sur ce que fut son talent ; la maladresse de la création.
- sur la façon dont le style est conventionnel, et ajouté par le spectateur.
- noter aussi le sens du dynamisme et point tant par la fébrilité des personnages, que par le jaillissement continu de l'invention : les metteurs en scène d'Harold Lloyd<sup>240</sup> ne font point autre chose.

Si l'on met de l'ordre dans ses poèmes, c'est pour les autres et non pour soi. Cela n'ajoute rien à soi-même.

[...]

---

<sup>239</sup> Georges Méliès (1861-1938), cinéaste français considéré comme un des pères du cinéma. Spitz avait produit un article, « Le gala Méliès », vraisemblablement destiné à *La Revue du cinéma*. Voir le fonds Jacques Spitz, NAF 28099 (20), f. 227-228.

<sup>240</sup> Harold Lloyd (1893-1971), producteur et comédien américain célèbre au temps du muet. Sa popularité fut aussi grande que celle de Chaplin ou de Buster Keaton.

La pensée qu'un être a descendu l'escalier que je connais, en se disant « je l'ai baisée », et qu'un jour elle s'est habillée en se disant « j'irai me déshabiller chez un autre », qu'elle a choisi sa chemise etc.

Si je l'avais vue en effet de mes yeux, pendant, cela me serait peut-être moins pénible et l'impossibilité de la représentation est peut-être ce qui en fait le douloureux.

[...]

Revenir et réfléchir longuement sur le fait d'expérience suivante : monotonie de l'infiniment grand tel que le révèlent les images du ciel dans les plus puissants télescopes, et monotonie de l'infiniment petit autant que j'en ai jugé en mettant l'œil à certains microscopes. Dans les deux cas, c'est le même ensemble de petits grains posés à côté les uns des autres, sans couleur, sans forme, sans volume... Il semble donc qu'il y ait dans cette échelle des grandeurs qui va de l'un à l'autre infini, comme une zone privilégiée, celle où nous vivons, où vit notre œil, et qui donne au monde cet aspect de merveille, de paysage avec des lignes, des teintes, des plans successifs, des formes, enfin une variété stupéfiante. Et il faudrait en conclure que le point de vue auquel nous sommes placés n'est pas aussi arbitraire, aussi relatif que le donnerait à entendre la simple réflexion philosophique, laquelle dit : Le monde est une représentation de mes sens... Il y a plus que cela puisque cette représentation, il se trouve que je la prends à une échelle, l'échelle humaine, d'où elle m'apparaît plus merveilleuse que de tout autre point de vue. Et de fait, indépendante de ma

volonté, se dégage la notion de quelque chose d'absolu, je veux dire de non relatif à moi, de non dépendant de moi. En effet pour prendre un exemple que le monde soit ma représentation, et uniquement dépendant de mes sens, cela n'explique pas pourquoi j'ai précisément les sens, qui m'en donnent la représentation la plus merveilleuse. Si mes yeux étaient télescopes ou microscopes, je verrais aussi le monde mais sous forme de nuages de poussières, et cela serait très inférieur à la vision que m'en procure l'œil que j'ai.

Je vois une objection : on dira que l'œil est le sens qui est en harmonie avec les besoins de ma personne, et que ma vue microscopique ou télescopique est factice et me fait voir avec un organe destiné à une certaine zone de contemplation, des choses situées au delà de cette zone, en sorte que le manque d'harmonie leur donne cet aspect inélégant de poussière. Si je regardais l'infiniment petit, avec les yeux appropriés à l'infiniment petit, il serait peut-être aussi beau que le monde normal. – Sans doute, je ne le nie pas, mais là encore s'il y a un rapport entre l'organe et la zone dans laquelle il doit s'exercer pour donner la vue la plus merveilleuse, il y a quelque chose, un rapport, qui échappe à la relativité générale, et je ne puis toujours pas dire que ce monde est purement ma représentation, c'est-à-dire que je pourrais l'observer avec d'autres sens et qu'il serait toujours aussi beau. Non. Il y a une appropriation de mes sens à la zone d'observation dans laquelle je suis placé, un rapport obligatoire de ma dimension corporelle à la nature de mes sens, et ce rapport a un quelque chose d'absolu qui prouve que moi posé le monde n'est pas pour moi une représentation arbitraire dont je ferais varier les images en faisant varier les organes qui me les procurent.

[...]

Importance des mythes. On ne parle jamais, on ne pense jamais que par images. Les concepts sont des images. Alors pourquoi rire des mythes qui furent les premières images. Le temps où l'explication poétique satisfaisait les hommes fut sans doute supérieur à celui qui en rit et se contenta d'une explication à plus petite échelle et poétique encore, poétique toujours, car il n'en peut être autrement.

Rien n'est si éveillé que le désir de l'homme, si ce n'est la faculté de la femme de deviner, d'interpréter ce qui correspond à un symptôme de désir chez l'homme.

Dire simplement « la vie est belle », et c'est reconnaître l'être, l'amour, c'est être sauvé.

[...]

Jamais elle n'y aurait songé au début. Cinq ans après, elle se laisse embrasser et me le disant ajoute : me laisser embrasser, quand je t'aimais, cela n'était pas rien. Cinq ans après encore, elle se laisse baiser et ne m'en dit plus rien du tout. Lente dégradation d'un amour humain qui n'est pas haussé dans le plan des idées, par une certaine dignité purement spirituelle, et qui n'est qu'un pur abandon à un sentiment.

[...]

*Comparaison* : Rechercher avec un télescope les étoiles en plein jour = ces travaux que l'on entreprend pour faire venir l'activité inconsciente au jour, en dépit de l'état de veille.

Noter aussi ce fait que l'on n'écrit pas pendant le sommeil. Il m'est arrivé de m'endormir pendant l'écriture automatique, mais jamais je n'ai continué à écrire, bien entendu.

Pas de spectacle sans spectateur. Du moment qu'il y a image, il y a personne qui les regarde. D'où le moi du rêve. Mais le cinéma n'est pas un spectacle direct cependant. Il y a eu spectacle sans que le spectateur ait été là, d'où sans doute une part de sa magie. Voir.

Stimulation de l'esprit par une certaine fatigue physique agissant comme un excitant. Stimulation factice peut-être. Mais une trop grande mollesse physique endort l'esprit. Ce qui pourrait confirmer que l'esprit est un accident pathologique.

[...]

Amour, force d'attraction. Qui nie l'amour, et se referme sur lui-même n'éprouve plus que le désir qui fait frétiller sa racine d'intelligence. Le même mouvement qui porte à se replier sur soi-même, invite au vice, et à la recherche du désir pour l'ébranlement intellectuel qui en résulte.

Aspect d'attracteur de l'amour, de la gravitation. Est-ce pénurie de ces images par lesquelles les hommes comprennent ou identité véritable ? L'Être ne serait concret que comme un désir d'être Un, de se rassembler, d'être dépendant les uns des autres. Et la charité qui lie sous le signe de l'amour les hommes, pour les bloquer en une espèce serait l'image immanente de l'Un. Immanence de l'Être, de l'Un serait l'Attraction, la Charité.

Étrange sensation de retrouver une chose qu'on avait déjà découverte par un procédé tout intellectuel, mais dont on n'avait pas à ce moment senti l'importance. L'importance est comme l'expression employée pour mettre l'accent de vie, de réalité sur tel ou tel point du schéma mort et logique qu'avait échafaudé le raisonnement. Dans l'enfance et l'adolescence tous les actes de notre vie se sont déjà produits, mais nous ferons varier l'importance de tels ou tels d'entre eux, cela s'appelle se former, mûrir, etc.

Vieillir : c'est ne plus attacher d'importance à rien.

On est surpris à regarder après coup le travail des années passées, de voir que l'édifice conceptuel était passé par là déjà, mais cela ne nous avait pas frappé, nous n'y aurions pas attaché d'importance. Il y a donc dans la pensée un élément vivant qui se superpose à la machine à abstraire. C'est l'expression de cet élément vivant qui forme le pathétique intellectuel (si frappant dans *Maldoror*). Le type dont on sent que tout ce qu'il disait était important pour lui.

Ce que j'ai dit être « la pudeur de mon être » correspond à la « pudeur de cette importance ». Je me refuse à montrer ce qui pour moi est important.

[...]

Ma réserve à l'égard de la vie, procédant d'une sorte de lâcheté princière, de refus de se souiller, s'engager, pour garder une plus haute idée de soi-même, est illustrée par ces deux faits précis : je n'ai jamais attrapé une heure de retenue durant toute mon éducation scolaire, et – jusqu'à ce jour – je n'ai encore eu aucune maladie vénérienne.

Cela me ferait l'effet d'une faute de calcul, d'une imbécillité.

[...]

Analogie entre ce fait qu'un artiste devine et sent ce qui dans un spectacle correspond à la manière de son art, à sa sensibilité personnelle et la façon dont un intellectuel saisit parmi les idées qui le traversent celle qui se rapproche de sa conception philosophique. Étant entendu que dans ce dernier cas, il n'a pas encore relié par un raisonnement logique l'idée à son système. C'est une intuition qu'il a, tout comme l'artiste.

L'amitié c'est une obligation à revenu fixe. L'amour, une action hors cote, rien d'un placement de père de famille. Il faut la vendre avant tous les emmerdements qui suivent la poussée de hausse.

Impossibilité de penser autrement qu'en images, pour l'homme. Le concept étant une image aussi. Mais l'image, au sens où je l'entends, est une certaine façon d'associer les

images suivant certains types, ou certaines formes. Quand on ramène ce qu'on conçoit plus ou moins confusément sous ces formes, on estime avoir compris. Ainsi le succès des doctrines psychanalytiques tient à ce qu'elles mettent en circulation un certain nombre d'images empruntées à la sexualité : libido, Œdipe, complexe, transfert, sublimation... Elles créent ainsi ce qu'on appelle en mathématique des fonctions nouvelles. Alors en jouant avec ces images, elles conduisent à une nouvelle présentation des faits, mais qui n'est ni plus, ni moins exacte qu'une autre. Pourtant cela peut éclairer les objets sous un jour qui en montre des particularités nouvelles.

Les images de la géométrie sont la droite et le cercle, ou la courbe fermée si l'on veut ; de l'arithmétique, la règle de trois.

Le poète qui multiplie les images arrive à un éclairage inattendu et tout à fait spécial de l'objet. Il semble le mieux pénétrer, tant il le prend par de multiples côtés à la fois. On dit qu'il est inspiré. Cette multiplicité des images, leur restitue aussi leur caractère relatif ; on aperçoit mieux que ce sont des images tant elles sont nombreuses, alors, ce qui est sous l'image, la réalité si l'on veut, n'est plus dissimulé, masqué par l'image unique, et cette réalité apparaît plus comme la réalité. Ainsi l'expression poétique dénude l'âme, et le fond de l'individu qui s'exprime apparaît mieux en poésie que partout ailleurs.

[...]

Rimbaud, précoce ? Non retardataire. Une crise préadolescente qui se termine à 7 ans d'ordinaire a duré chez lui jusqu'à 20 et a trouvé pour s'exprimer les moyens qu'on

possède à cet âge. Cette crise a ainsi pour la première fois été connue des grandes personnes. Elle a emprunté en plus un aspect curieux par le croisement inconnu jusque-là de moyens d'expressions décalés dans le temps par rapport à l'état d'âme qui l'inspirait.

[...]

Le surréalisme écarte Rimbaud beaucoup plus pour des raisons de doctrine, que de poésie, surtout les théoriciens du mouvement ; je doute que la supériorité qu'ils reconnaissent à Ducasse soit due, comme il se devrait à des raisons purement poétiques.

[...]

L'être, teinté d'esprit, devient l'Amour ; séparé de l'esprit, il est hantise de la Réalité, dans l'esprit, et corps animal vivant. C'est la synthèse morale que je ne fais pas dans *Le voyage muet*.

[...]

Le monde ne m'apporte rien parce que je ne lui demande rien.

[...]

À propos de cinéma : contemplation des races anglo-saxonnes. Ce qu'elles peuvent offrir de mieux, car l'usage n'en vaut pas la vue, de toutes ces belles filles, si j'en crois les racontars. Cela ridiculise le style latin dont la grandeur n'est qu'à l'échelle de la Méditerranée. Le style anglo-saxon à l'échelle du monde. À l'actif du cinéma aussi, cette consommation de belles filles qu'il fait. C'est pire que Don Juan. L'âme populaire synthétisée par le cinéma est celle de Don Juan. Cela ouvre des vues curieuses sur la signification de l'humanité. Psychologie, Documentation, etc., maigre succédané dont se contentent quelques cénacles de pauvres vieux bougres intellectuellement déformés. Odeur de Société de géographie. L'humanité veut des stars. Elle les jette superbement quand elle les a assez vues. J'aime cette insouciance, cette façon de vivre dans le présent.

[...]

Ils sont très certainement soutenus par la doctrine de Karl Marx. Ce qui leur communique une grande force, et un soutien de valeur morale (au sens où je l'entends maintenant). Ils croient à quelque chose. Un nihilisme essentiel ne peut être destructeur puisqu'il n'a rien à détruire.

[...]

Je commence à comprendre maintenant le sens de cette expression : le Verbe s'est fait chair, qui, je m'en souviens parfaitement, s'est présenté à moi comme une chose

inexplicable quand j'avais dix ans, le Dimanche à l'église Saint-Romain, à Rouen. Extraordinaire que j'ai gardé le souvenir de cette question que je me posais alors, au point que je vois encore l'église, le moment où debout, à droite dans la nef centrale, j'ai pensé aux mots « Le Verbe s'est fait chair ». J'ai réfléchi, et les ai jugés incompréhensibles, et cela n'aurait point dû rester dans mon souvenir puisque rien de comparable à un désir de tirer ces mots au clair ne m'a animé ni alors, ni même maintenant où c'est tout à fait par hasard que je m'aperçois qu'ils coïncident avec ma définition du problème moral, ces mots étant à la base de toute la question métaphysique et morale. Que peut donc signifier cette sorte de préoccupation que j'avais alors, qui n'était pas même une préoccupation mais une simple curiosité, et qui, entièrement à mon insu, mais parce qu'elle se trouvait déjà dans la ligne de mes idées futures, m'est restée présente dans la mémoire ? Tout s'est passé comme si quelque chose d'inconscient en moi avait déjà su ce que j'allais devenir, alors que toute la partie consciente de moi-même était à cent lieux de se douter. Ce n'est pas que j'ai eu cette pensée si jeune qui me frappe, car on peut supposer qu'inconsciemment j'étais déjà dans la peau de mon personnage, mais que j'en ai conservé le souvenir et qu'en quelque sorte, j'avais *déjà une mémoire consciente de ce qui dans l'inconscient était déjà moi*. Je ne m'explique pas assez clairement pour être satisfait, je recommence.

Il est naturel que dans l'inconscient on trouve la trace de tout ce qui plus tard sera conscient. Il l'est moins qu'une opération de mémoire, c'est-à-dire une opération consciente, ait entre mille curiosités gardé celle qui précisément était dans la ligne de la conscience à venir. On pourrait dire qu'une supra conscience sachant parfaitement où tout de moi doit aboutir, avait déjà prélevé dans l'agitation inconsciente ce qui devait déjà être

nécessaire à la formation de moi-même, dont ma conscience n'avait alors aucune idée, et que ce prélèvement se manifestait pour commencer dans la mémoire.

Il faut encore insister sur cela que cette mémoire a été en quelque sorte inconsciente, puisque jusqu'à ce jour je n'ai fait aucun usage conscient de ce souvenir pour orienter mes préoccupations, et que c'est seulement à l'instant que je constate que ce souvenir était en moi. C'était donc un souvenir inconscient. Il devient conscient parce qu'il entre dans la ligne de mes préoccupations. Ne pourrait-on pas dire qu'il existe une mémoire de l'inconscient, laquelle ne devient consciente que lorsque le fait enregistré par elle se trouve dans la ligne de ce qu'est devenue la conscience ?

Une mémoire de l'inconscient, une mémoire inconsciente, cela jase. La mémoire en effet est forcément consciente, fait partie de la conscience, puisque le propre de l'opération de mémoire, c'est de faire revenir à la conscience, un fait passé et qu'en conscience il n'y a mémoire qu'en fonction de cette condition finale : émergence dans la conscience. Qui dit mémoire sous-entend donc conscience. D'autre part la mémoire tant qu'elle n'est pas arrivée en terre de conscience, c'est-à-dire tant qu'elle n'est pas mise en jeu, pour parler comme tout le monde, est inconsciente : je ne savais pas que j'avais fait ceci, c'était inconscient en moi, maintenant j'y pense, cela devient conscient, voilà le mécanisme de l'opération de mémoire. La mémoire est donc à la fois inconsciente et consciente. On ne peut parler de mémoire inconsciente, c'est mémoire tout court qu'il faut dire. La mémoire est l'engin de pêche du conscient dans l'inconscient, le terrain de passage de l'un à l'autre si l'on veut, avec terminus obligatoire dans la conscience, mais ce qui passe peut soit être appelé par la conscience, soit être envoyé sans raison par l'inconscient.

Armé de cette notion de mémoire, reprenons le problème qui nous occupe.

Ce qui me frappe ai-je dit c'est que la conscience de mon moi, auquel je suis parfaitement parvenu, trouve dans sa mémoire un fait correspondant à ses préoccupations actuelles et qu'il ignorait à l'époque où s'est produit le fait. Reparlons par images.

Il y a de notre activité passée quantité de faits qui sont perdus, dont la mémoire n'a pas gardé trace, c'est-à-dire dans la [mêlée] de l'inconscient des éléments qui ne passeront jamais plus la passerelle de la mémoire pour devenir conscients. Or ces faits ne seraient pas perdus néanmoins, et suivant la tournure que prend le moi conscient, certains d'entre eux peuvent réapparaître appelés par ce nouveau moi conscient.

Ne pourrait-on dire sans parler de mémoire inconsciente, que tout dans l'inconscient est mémoire, c'est-à-dire capable de revenir à la conscience, suivant la tournure que prend le moi conscient. Le moi conscient devient ceci ou cela, préoccupé de métaphysique par exemple ; alors tel fait inconscient qui n'avait jamais passé la passerelle mémoire, revient dans la conscience. C'est l'orientation prise par la conscience qui a rappelé le fait passé à elle par l'opération de mémoire.

L'investigation de l'inconscient, où rien n'est perdu, peut se faire par les variations d'état du moi conscient, qui, par l'opération de mémoire, rappelle à lui tel ou tel fait passé en harmonie avec son état présent. Ainsi des choses dont on ne se souvenait plus reviennent à l'esprit lorsque la conscience est devenue ou revenue en harmonie avec ces choses.

Je ne dois donc pas m'étonner d'avoir gardé inconsciemment un souvenir passé qui se trouve en harmonie avec mon moi présent, puisque je n'ai rien eu à garder du tout, tout

s'étant gardé tout seul, et mon moi présent éclairant seulement davantage ce qui dans le passé était en accord avec lui.

En guise de parenthèse, je me demande comment pourrait s'interpréter cette impression de « déjà vu » que l'on éprouve parfois, sans pouvoir situer les circonstances passées de ce déjà vu. Il semble que ce soit une tentative avortée de la conscience de repêcher ce qui était dans l'inconscient. Ceci me conduit à préciser l'opération du souvenir. Quand je pense à ce « déjà vu », il est conscient à l'instant où j'y pense, ceci ne suffit pas il faut pour que ce soit un véritable souvenir, qu'il se restitue à sa place dans mes états antérieurs conscients, c'est-à-dire que le fait antérieurement ait déjà passé la passerelle et soit devenu conscient.

Donc l'opération de mémoire exige un repassage dans la conscience et pas seulement un passage comme je l'avais dit d'abord. L'impression de « déjà vu » correspondrait-elle à un fait inconscient qui n'a jamais passé antérieurement la passerelle de la conscience, mais qui appartient quand même à notre inconscient ? Il y aurait donc dans notre inconscient des faits qui n'ont jamais appartenu à notre conscience, mais comment pourrait-on dire alors qu'il s'agit de *notre* inconscient ? De multiples choses nous arrivent, et la conscience n'en prélève qu'une part infime. Ces choses cependant ont intéressé quelque chose en nous, aussi disons-nous qu'elles font partie de notre inconscient, le mot *notre* s'appliquant alors à un moi qui déborde la conscience. L'impression de « déjà vu » correspond peut-être à des faits inconscients de ce genre : ils ont intéressé notre *moi* dans sa périphérie supra consciente, la mémoire, qui n'est plus une mémoire dans ce cas, mais la simple passerelle inconscient-conscient, les fait passer pour la première fois dans la

conscience longtemps après les circonstances où ces faits se sont produits. Nous ne les reconnaissons pas nettement, mais pourtant ils correspondent à quelque chose de nous.

Analysons maintenant le cas où un témoin me rappelle un fait passé auquel j'ai pris part, et dont je ne me souviens plus encore que mon attention soit attirée sur lui. Le fait à l'époque antérieure a été conscient. Il a déjà passé la passerelle. Maintenant, il ne la passe plus, encore que ma conscience présente lui fasse signe. Cela s'appelle le défaut de mémoire, mais ne veut pas dire que le fait ne la passera jamais. Je peux m'en ressouvenir plus tard, peut-être, si l'on admet que rien ne se perd de ce qui est dans l'inconscient.

Revenons encore une fois au fait précis qui a motivé toutes ces réflexions et que je n'ai pas encore la sensation d'avoir nettement tiré au clair.

Il s'agit en l'espèce d'un souvenir précis, c'est-à-dire d'un fait qui à l'époque avait passé dans ma conscience, qui était retombé dans l'inconscient, et que ma mémoire fait repasser aujourd'hui dans ma conscience. En tant qu'opération, c'est l'opération de ma mémoire élémentaire.

Ce qui m'étonne c'est que la préoccupation qui révèle ce fait, préoccupation qui à l'époque ne m'était pas consciente en tant que telle, dénotait déjà, maintenant que j'y repense, la tournure future que devait prendre mon esprit.

C'est par l'identité de préoccupation que ce fait redevient conscient. Or la préoccupation n'en faisait pas partie au moment où le fait s'est produit. Ainsi en tant que fait : pensée de ceci le Verbe etc. il repasse la passerelle. Mais en tant que fait coloré de préoccupation métaphysique, il la *pass*e pour la première fois. Il participe donc de l'impression de « déjà vu » dans une certaine mesure. Je révèle aujourd'hui ce qu'il y avait

encore d'inconscient à l'époque dans le fait simple. À l'époque ma conscience n'y a vu qu'une de ses milles questions que je me posais alors. Aujourd'hui je vois derrière ce fait qui *redevient* conscient, une grande part d'inconscient qui devient pour la première fois conscient étant donnés les progrès faits par ma tournure d'esprit. L'évolution de ma conscience était déjà en germe dans ce qui inconsciemment m'attaquait. *Ma conscience n'aurait fait que me révéler un inconscient qui déjà était donné*, voilà la suggestion mystérieuse que je trouve dans le fait que j'analyse.

Je reprends encore, je piétine sans me satisfaire.

La part consciente du fait était minime à l'époque. La signification qu'aujourd'hui j'y ajoute existait-elle déjà à l'époque de façon inconsciente, ou est-ce moi qui me plais aujourd'hui à charger ce fait passé d'une signification inconsciente qu'il n'avait pas alors ?

Je penche plutôt à penser que la part inconsciente existait déjà, pour justifier une certaine continuité de mon moi, mais est-ce sûr ?

Je ne peux pas retenir à l'actif de cette hypothèse que le fait a été spécialement conservé dans ma mémoire, tant ce qui précède montre qu'il n'y a rien là que de très ordinaire. Tout autre fait en harmonie avec une autre évolution de ma conscience serait venu au jour. Ce n'est donc pas la part consciente du fait qui me doit surprendre.

Je retiens seulement que ma conscience n'a fait qu'assimiler mieux ce qui inconsciemment m'attaquait déjà. Dans ce qui venait à moi, il y avait une part minime consciente qui me semblait sans intérêt, et une part inconsciente qui maintenant seulement devient consciente. Tout se passe comme si le travail d'évolution de ma personne se ramenait à faire devenir conscient ce qui constitue mon inconscient. De tout cela retenir :

1° La conscience se borne à assimiler les données fournies par notre inconscient, à éclairer cet inconscient, sans en pouvoir sortir. Et au résultat tout dépendra des richesses naturelles de cet inconscient. Ainsi s'explique que le plus lucide travail, les efforts les plus soutenus, ne conduiront jamais l'individu à dépasser une certaine classe qui est celle même de son inconscient.

2° Que les faits passés sont repris par la mémoire dans la mesure où ils correspondent aux préoccupations de la conscience présente. Cela expliquerait le mot de Delacroix : « on ne retient que ce qui nous est nécessaire<sup>241</sup> » en lui donnant le sens suivant : « on ne s'est aperçu que l'on avait retenu une chose que parce que cela vous a été nécessaire, a correspondu à ce que vous étiez devenu. »

N'y a-t-il pas opposition entre ces deux conclusions ? La première semble sous-entendre que c'est l'inconscient qui limite l'exercice de la conscience. La seconde déclare que l'évolution de la conscience n'est pas guidée par le souvenir, mais au contraire que c'est elle qui le détermine, en sorte que le travail de la conscience serait dans le champ de l'inconscience.

L'inconscient ne détermine pas l'activité consciente ; il en limite le champ tout au plus.

Ainsi dans le fait précis qui m'occupe, je ne puis dire que tout ce qu'il y avait d'inconscient dans la pensée primitive que j'ai eue jadis, ait agi à mon insu pour devenir conscient. Mais je dois croire que ma conscience a exploré de son plein gré le champ

---

<sup>241</sup> « Il ne faut pas tout montrer. Il semble que ce soit difficile en peinture, où l'esprit ne peut supposer que ce que les yeux aperçoivent. Le poète sacrifie sans peine ou passe sous silence ce qui est secondaire. L'art du peintre est de ne porter l'attention que sur ce qui est nécessaire » (Delacroix, 1895 : 217).

inconscient qui m'était déjà donné ; évidemment comme elle ne pouvait sortir de ce champ, son activité s'est trouvée de ce fait limitée, mais point orientée. (à la limite si tout l'inconscient est devenu conscient, peu importe qu'il y ait eu orientation ou limite)

Rapprocher tout ce qui précède de cette impression déjà notée que certaines choses que l'on avait déjà pensées, écrites, n'avaient pas encore pris pour vous toute leur valeur, ainsi qu'on s'en aperçoit quand on les relit (Quoi ? j'avais déjà pensé cela etc.). Elles étaient encore en partie inconscientes, point réalisées.

[...]

Il me manque une tâche dans le genre de celle que je me suis imposée pour *Le voyage muet*, c'est-à-dire une occasion de tourner des phrases qui intéressent une part de moi-même.

Il conviendrait aussi sans doute d'entamer quelques études proprement littéraires.

Je n'ai, comme je crois l'avoir déjà noté, jamais la sensation d'être porté par ce que j'ai déjà fait. Chaque matin me paraît être le premier matin ; sensation qui dans la vie serait exquise, mais se montre épuisante dans l'ordre de la création intellectuelle.

Tout cela n'est pas nouveau. N'observerai-je jamais de changement en moi-même ? La courbe, depuis plus de trente ans que je la trace, se trouve-t-elle assez avancée pour qu'il devienne possible d'en prévoir la suite ? Rencontrerai-je jusqu'à ma mort ces mêmes crises dans mon goût d'écrire, coupées de temps à autre par quelques heures d'épanchement généreux dont je tire une satisfaction que j'espère durable ?

[...]

Ils déclarent tous ne pas vouloir se contenter de littérature et ne s'intéresser qu'à des choses plus essentielles et plus graves. Soit, mais ces choses dépassent la littérature, et en faire comme c'est leur cas de la littérature, les avilit sans rehausser la littérature. Ils ne marquent ainsi qu'un défaut d'inspiration et d'imagination littéraire. La vie est bien au delà de la littérature.

Tous ces littérateurs qui ne veulent point entendre parler de littérature, m'amuse. Que veulent-ils mettre à la place ? Le problème moral, la vie : eh ! qu'ils n'en fassent pas matière à littérature, alors. Le tourneur de pieds de table a peut-être des préoccupations métaphysiques, mais il ne cherche pas à les mettre dans les moules de son ouvrage. Telle doit être la position du littérateur. La littérature, qu'on le sache bien, on n'en sort pas, ou si l'on en sort, c'est encore de la littérature.

Se figurent-ils qu'ils trompent quiconque a manié une phrase, ces petits jeunes gens qui en termes choisis, avec des expressions qui sentent le travail et la correction d'épreuves, disent son fait à la littérature ?

Le surréalisme ne m'intéresse que dans la mesure où Aragon y puise les éléments de son talent. Je suis cette expérience comme l'Anglais le dompteur dans la cage. Toute son activité d'homme lui crie l'inutilité de l'occupation littéraire ; cependant son talent emprunte à cette activité un élément humain, âpre, qui est peut-être son plus puissant

caractère. Ce conflit, comment se résoudra-t-il ? Le talent sera-t-il tué ou l'emportera-t-il ? Et que sera-t-il quand il aura renoncé à l'action ?

Dire non à la vie, et se réfugier dans la littérature, c'est la priver de tout l'appui qu'on tire à se « réaliser », du stimulant et de la sanction que représente le réel. L'accepter, c'est poser en principe la vanité de toute traduction littéraire, et tout de même quoique d'une manière entièrement différente, se paralyser. Il faut se tenir à un équilibre entre les positions extrêmes. Cet équilibre peut-il durer ? Puiser dans la vie assez pour nourrir l'âme de son jeu littéraire et point trop pour ne pas être dégoûté et persuadé du néant de la littérature.

De tous ceux qui prétendent être sincères en dénonçant la vanité de la littérature, celui-là seul est sincère qui déclare ne pas l'être et ne cherche qu'à faire de la littérature.

En matière de chose écrite, le seul qui soit sincère est celui qui déclare ne pas l'être.

[...]

On n'a le droit d'écrire des romans ou autres couillonnades que si l'on est doué d'un tempérament de conteur. Plus généralement on n'a que le droit d'exploiter ses dons, et cela est, dans une certaine mesure, une excuse. Mais une œuvre volontaire, à la manière d'un Gide par exemple, est parfaitement répugnante.

[...]

Achevé *Le Soulier de satin* de Claudel. J'approuve, j'approuve tout. Vraiment très bien. Œuvre courageuse, et c'est peut-être le côté par lequel elle est le plus sympathique : risquer une farce dramatique et burlesque, à tendances subversives contre tout sauf le catholicisme, quant on a la situation littéraire et officielle de Claudel, c'est beau. Cela nous change de tous les Barrès, les Valéry, les Gide qui travaillent à l'équilibre compliqué de leur gloire avec des précautions risibles.

Réserves évidemment : le burlesque manque de finesse, de vivacité. Il sent par moments le patronage, cette façon de chercher à rire de choses idiotes, parce que les autres sont défendues, ce report du rire sur des plaisanteries honnêtes, qui sent l'effort et la volonté. La quatrième journée est un peu longue. Les effets dramatiques un peu gros. Mais l'esprit en est excellent : le héros vieilli peignant des figures de saints, très bien. L'absence de l'amour qui est le sujet des trois autres journées, se fait un peu sentir. Mais le pittoresque attache : cela reste d'une lecture facile et captivante, bien plus que les autres drames où Claudel prenait son lyrisme au sérieux. Je n'aime pas énormément cependant la façon dont il revient trop régulièrement, dans les indications scéniques en particulier, sur le ridicule de la convention au théâtre. D'abord parce que la plaisanterie à se répéter s'émousse et qu'on a l'impression qu'il devrait trouver autre chose, l'habiller davantage, ensuite parce qu'elle jure avec le travail d'ordonnancement des scènes qui est manifeste. C'est peut-être le reproche le plus grave, un manque de sincérité envers lui-même, la désinvolture qu'il affiche n'est pas tout à fait celle qu'il a utilisée pour écrire.

Remarquer combien sa position destructrice se rapproche de celle des surréalistes. Hors sa foi, il se moque de tout à commencer par la littérature et c'est peut-être la meilleure

façon de montrer la force du catholicisme, de la croyance catholique, l'angle sous lequel le bouquin a sa véritable valeur apologétique, que de la faire se suffire à elle-même, que de prouver qu'on peut s'y établir sereinement, le reste n'ayant aucune valeur. Toute la force de Claudel vient de la solidité de sa croyance, de même qu'Aragon tire la sienne de sa séduction diabolique. Il y aurait un parallèle curieux à faire à propos de ce livre entre Claudel et Aragon montrant l'identité de leur vision destructrice quant à ses effets, et l'opposition complète de leurs points de départ : Dieu et le Diable, avec ce qui en résulte comme différences dans la qualité de leur talent : Claudel, lourd, fort, tranquille, Aragon, ondoyant, séduisant, fin, insinuant.

Quand je pense que ce bouquin fut trouvé obscur : il est facile à lire comme un livre d'images. À côté le macaroni de Racine sent terriblement le fromage travaillé et le jeu des méninges pour la plus grande gloire de la littérature.

[...]

Le plus curieux de cette expérience que la vie apporte, est dans son côté recommencement des périodes passées de la jeunesse en vacances. Tous les symptômes se retrouvent : le groupe, les affinités à l'intérieur du groupe, l'exclusive prononcée contre certains autres pour que le groupe sente le prix de son association, la venue du moment du départ, les rencontres plus fréquentes, les promesses que l'on fait de se revoir à Paris, les déchirements sentimentaux... Tout cela rajeunit comme on croyait impossible qu'il arrivât.

On se demande si le cœur reste toujours aussi jeune, ou si déjà à quinze ans on avait fait le tour complet de la vie, sans le savoir.

[...]

Écrire une chose qui serait la *Soirée avec Mr Bitte*.

[...]

Si je voulais résumer ma philosophie, je dirais :

Je peux comprendre et sentir.

Quand je cherche à comprendre, même en y appliquant toutes mes forces, je m'aperçois que je ne comprends rien.

Quand je cherche à sentir, et que je me demande ce qui se produit, je m'aperçois que ce que je sens ne me procure chaud ni froid.

Alors, puisque je suis aussi incapable de pénétrer quoi que ce soit par la raison comme par les sens, je ne m'appuie sur rien, je ne prends rien, je doute de tout, j'assiste en spectateur à ce qui me dépasse, et où vraiment il m'est impossible de faire figure d'acteur, puisque je ne sais pas la pièce qui se joue.

Si l'on avait voulu qu'il en fût autrement, il eût fallu me faire autrement.

[...]

L'émotion intellectuelle est la même quand on voit dans une œuvre philosophique dogmatique, celle d'un Spinoza par exemple, la déduction élevée à la puissance de la vérité, et qu'on voit l'autre accepter des choses manifestement fausses mais qui sont assénées et justifiées par la rigueur de sa dialectique. Émotion qui vient de ce qu'est alors mise à jour à la fois la pauvreté et la puissance de l'intelligence, son pouvoir d'aveuglement sur celui qui la manie. Quelque chose comme la confiance aveugle d'un inventeur dans ses calculs et qui le fait confier sa vie à un appareil dont le premier venu sent qu'il le conduira à la mort. Il y a là du pathétique, le pathétique de l'intelligence, car on assiste à l'effort de l'intelligence pour dominer, pour vaincre, et en même temps on sent qu'elle se trompe, alors d'être accompagné de sa vanité, cet effort perd tout caractère de suffisance et d'orgueil, il devient humble, et la confiance qu'il inspire à celui que le manie, touchante.

La même impression qu'à la lecture de ces philosophes, est produite par Maldoror quand on le voit bâtir à coups de propositions raisonnables, des histoires manifestement impossibles, et bien autrement extraordinaires que celles de Poe. La faiblesse de ces dernières venaient qu'elles cherchaient à être vraisemblables, tandis que celles de Maldoror, qui n'ont point ce souci, en prennent une grandeur incroyable ; nulle vérité réelle n'est là pour les réfuter, et à s'élever dans un domaine où aucune comparaison n'est possible, elles prennent ce caractère de vérité, de conquête réelle sur un terrain inconnu, un *no man's land* où nul ne s'était encore aventuré. Ainsi l'on voit l'intelligence partir à l'assaut de ces régions du mystère, avec ses seules forces, spectacle plus pathétique que tous ceux qu'on avait jusqu'à ce jour proposés.

Sorte de mathématique littéraire et vivante, et où il n'y a pas de certitude, où à chaque ligne on risque...

[...]

Je ne m'intéresse qu'aux choses qui sont l'objet de mon choix, au point qu'une femme qui m'a été présentée, un livre qui m'a été prêté peuvent rarement retenir mon attention. Si j'avais choisi la vie, sans doute m'intéresserait-elle davantage.

[...]

Prévoir certaines critiques, et, par avance, prendre des mesures pour y parer, voilà l'indice d'une certaine médiocrité d'esprit, car cela montre qu'on se soucie de ces critiques, et peut-être qu'on y serait sensible. La grandeur va droit devant elle, sans s'occuper de ce qu'on en peut dire. Cela, à propos des réserves agressives dont Aragon enveloppe constamment ses dires. C'est plus habile et moins grand.

[...]

Il faut écrire davantage des choses littéraires et abandonner, dût-il m'en coûter cette tendance et ces lectures philosophiques qui ne mènent à rien.

Je perds de vue le point de vue vraiment littéraire. Des lectures et notes critiques, une attitude plus historique que celle qui fut mienne jusqu'à présent sont maintenant nécessaires. Un coup de barre loin de la rêverie philosophique, analogue à ce coup de barre par lequel je me suis écarté de la divagation poétique.

Approcher la vie, ne pas la mépriser. Discipliner mon imagination pour lui imposer de satisfaire à la crédibilité, affiner mon sens littéraire. Et rechercher non pas tant l'effet oratoire ou l'effet d'éclat, qu'une certaine concision toute littéraire d'expression et par laquelle la pensée devient proprement littéraire, plus saisissante, plus transmissible, fuir le raisonnement, la démonstration, emprisonner dans quelques formules heureuses et denses de longs développements dont il convient de faire grâce au lecteur...

Cela dit reprendre un drame ou un sujet de roman ?

Ridicule de telles décisions.

Soirée d'avril. Printemps dans la solitude, et en compagnie d'un travail qui ne soutient guère. Il faudrait plus de volonté de vivre. Mais ce que je perds en le laissant passer, je ne le regrette pas au fond. Chaque fois que j'ai regardé la vie face à face, je n'ai rien retiré de ce contact que le sentiment de l'inutilité et du vide de ce que je ressentais... Vient un âge cependant où il faut passer à l'expérimentation. La vie soutient plus que la réflexion abstraite, et ces fuites lassent de n'être que des fuites.

On se lasse des vies dans lesquelles il ne se passe manifestement rien ; on aspire à des riens mieux drapés et qui font au moins dans l'instant qu'on les étreint, illusion.

[...]

On pourrait composer une manière de voir les choses, uniquement avec des fragments que j'ai découpés chez d'autres au moyen de mes lectures. Ce serait une manière assez élégante de se présenter, On ne subsisterait plus que par le choix fait entre tant de morceaux, choix qui est en lui-même immatériel. Et pour chacune des parties de soi-même que représente la citation, on aurait l'excuse d'être abrité par l'auteur cité. Il faudrait écrire un livre entier de la sorte.

[...]

On peut concevoir la littérature à la manière d'un critique ou d'un éditeur qui ne voit que la production d'une œuvre, éventuellement susceptible de vente, ou à la manière de l'auteur, qui n'y voit qu'un moyen de se réaliser, de se connaître, de s'achever, de faire de soi quelque chose de plus précieux.

[...]

Sortir de cette crise actuelle en écrivant n'importe quoi, mais quelque chose.

[...]

Croire que l'on fait de la littérature surréaliste en racontant ses rêves, erreur. Car on ne fait jamais ainsi qu'utiliser l'écriture pour transcrire une chose autre. Le propre de l'écrit surréaliste est de faire usage de l'écriture même comme matrice, de partir de l'écriture et de compter sur elle pour se développer toute seule<sup>242</sup>.

Quand vous racontez votre rêve, vous savez comment il finit, mais vous ne le savez pas en rêvant, différence essentielle. L'activité de l'écriture automatique, elle, ignore de même que le rêve sa fin, et cela les rapproche, crée entre eux une similitude bien plus grande que celle qui existe entre le rêve lui-même et le récit qu'on en fait.

Croire qu'en copiant la chose, on en rend l'essence et la plus fidèle traduction, c'est l'erreur faite au début de tous les arts, ce fut jusqu'à nos jours l'erreur de la littérature.

C'est en traitant mystérieusement la pâte même dans laquelle on s'exprime, par des procédés qui n'ont rien à voir avec la reproduction de ceux que montre la réalité, qu'on arrive à tirer de la pâte une expression plus authentique et plus vraie.

La poésie l'avait senti, et le mystère poétique qui n'avait jamais été complètement éclairci, vient de cette meilleure utilisation de la matière par laquelle on s'exprime, laquelle est traitée non plus pour reproduire la réalité (une idée, un sentiment) mais suivant ses qualités propres (son rythme, etc.).

L'expression du pathétique fondamental, du pathétique métaphysique, ne s'exprime point de façon satisfaisante en se racontant ; il s'exprime dans la matière langage de façon autrement puissante par l'écriture surréaliste, à la manière de Maldoror, le point commun

---

<sup>242</sup> Cette explication vaudrait aussi bien pour le Nouveau Roman, envisagé comme *aventure d'une écriture*, selon la formule de Jean Ricardou à propos de la description : « Ainsi un roman est-il pour nous moins *l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture* » (1967 : 111).

entre le pathétique métaphysique et l'écriture surréaliste étant que toutes deux sont des *activités qui ne savent où elles vont.*

Il semble que le processus d'identification soit le suivant. Quelle est la caractéristique la plus essentielle de la vie humaine, celle qui en même temps en fait le pathétique, le côté dramatique ? c'est d'être une activité ignorante de sa fin.

Ce pathétique sera exprimé dans son essence par toute activité littéraire ignorante de sa fin, mieux, beaucoup mieux que par tout récit fidèle des incertitudes ou des espoirs de l'homme.

[...]

Le premier qui ait fait subir à la littérature une transformation intellectuelle complète. Comparable à l'introduction des imaginaires dans le calcul analytique. Éléance des formules. Ignorance des applications possibles au début. Mais patience, cela viendra.

[...]

Relisant tout cet amas de papier que j'ai couvert d'écriture, je constate qu'il est nécessaire de donner à mes idées une forme plus poussée et plus parfaite, autant pour en faciliter la relecture à moi-même, et le profit que j'en puis tirer, que pour les graver davantage en ma mémoire par cette opération de forme.

[...]

Essayer de préciser cette impression que j'ai de la différence entre l'œuvre ordinaire et l'œuvre conçue comme l'a fait Lautréamont, où la phrase est une décalcomanie des songes intérieurs que les mots mêmes de ladite phrase éveillent dans l'imagination de l'auteur, et sans aucun souci de serrer une réalité qu'il se refuse à connaître.

Style dans lequel le mot est le moteur de la phrase. La logique est encore conservée, mais on coule dans son moule au lieu des matériaux empruntés à la vision de chaque jour les flots de l'imagination libre. L'imagination est comme le rocher que frappe la baguette des mots et ce sont d'autres mots qui sortent, appelés par les premiers et enchaînés à eux par les liens de la logique usuelle.

[...]

Quelle putain que l'esprit ! Cette servilité, cette docilité à dire tout ce qu'on veut lui faire dire, et cette indifférence à se plier à des exigences contraires de la volonté ou d'un quelque chose plus fondamental. Indifférence, qui de mon propre point de vue, est sympathique. Mais quand on songe qu'on peut accorder du crédit au raisonnement, se laisser persuader par un exposé ! Bien plus, quand on pense que tout averti que je sois de cette flexibilité et servilité de l'esprit, je n'en éprouve pas moins comme un sentiment de conviction plus accentué, chaque fois que j'ai achevé mon raisonnement et qu'il aboutit là où je voulais qu'il aboutisse. Puisque je l'ai amené en ce point de force, je devrais mieux

que quiconque savoir que cela ne signifie rien. Mais non, si grand est son prestige que je le subis moi-même. Je deviens le prêtre croyant du Dieu que j'ai fabriqué.

[...]

Impression fugitive que l'on a soudainement de quelque chose qui pourrait être miraculeux, poétique, interprété de tout autre façon que par l'expérience coutumière : la nuit, dans le silence, ma cigarette allumée dans l'obscurité des cabinets.

[...]

En relisant mon cahier de citations<sup>243</sup>, je reprends contact avec moi-même.

[...]

Ce qui me manque, ou ce dont je n'ai pas encore en moi la notion assez nette, c'est un genre de transposition littéraire qui me soit naturel et par l'intermédiaire duquel je m'exprimerais mieux qu'en entassant les réflexions. Et tout ça se fait, pourtant, indépendamment, ou presque, de moi, de même que je vis, je vieillis en dehors de ma responsabilité.

---

<sup>243</sup> Il semble que ce cahier ait été perdu. Il ne figure pas dans le fonds Jacques Spitz. C'est une pratique observée chez certains diaristes. Michel Leiris en tenait un, publié en annexe à son journal.

[...]

Écrire un Hamlet<sup>244</sup>.

[...]

Lautréamont tend ses rêves sur une armature logique, ou plutôt se sert de la logique pour construire des rêves, plus exactement de nouveaux mondes, et cela prouve

a) que la raison est, comme l'avait dit Kant, entièrement indépendante de ce qu'on appelle la réalité, la chose en soi, et qu'elle se présente seulement comme une forme capable de recevoir n'importe quoi,

b) et ce qui est encore plus intéressant, que la raison, le logos, peut vivre indépendamment des contacts avec l'expérience journalière. Je dis bien vivre. Et c'est en ce sens que j'ai dit qu'il a fait du logos une valeur métaphysique nouvelle. L'œuvre de Lautréamont fonde la littérature non euclidienne.

Une des caractéristiques de cette littérature semble être de ne point permettre de connaître d'avance où l'on va, et l'impossibilité où l'on se trouve d'établir par avance un plan et de s'y conformer. La présence d'un plan transforme ce genre de littérature en simple poésie, c'est-à-dire que le produit final donne à rêver, mais ne se présente plus avec ce caractère d'exploration de mondes inconnus.

---

<sup>244</sup> Un « Hamlet, en forme de conte » (49 feuillets dactylographiés) se trouve dans le fonds Jacques Spitz, NAF 28099 (11).

[...]

Un roman où il y aurait de l'intelligence, de l'intérêt assuré par de l'ingéniosité, du style, où l'effet dans l'ordre matériel, c'est-à-dire assuré par des moyens littéraires ingénieux, ne nuirait pas ou ne voilerait pas la portée profonde ou humaine de l'œuvre, une mécanique savante, qui, en même temps, serait vivante... Mais il est difficile de créer au laboratoire.

Serait-il possible que mon talent ait déjà donné sa fleur ? Elle est bien maigre. Plus haut, ça devrait pousser mieux.

[...]

Voilà deux ans et demi que je me propose une grande tâche et que je ne trouve pas à quoi m'employer.

[...]

Pour les personnes qui, lisant ceci, trouveraient que le ton de mes notations est trop abstrait et qu'il n'est point assez souvent question de moi, je donnerai ici l'emploi exact de

mon temps, de minuit à minuit ce 28 juin 1930<sup>245</sup>. On verra ce que j'ai fait d'un jour de vie qui me fut accordé.

À minuit je dormais. Je me suis éveillé vers six heures du matin, plutôt avant, et j'ai fumé au lit une cigarette, après quoi je me suis rendormi. Réveillé à neuf heures par le coup de sonnette du concierge qui m'apportait des lettres et les posait sur le bouton de la porte conformément aux conventions établies entre nous. Paressé au lit sans envie de me lever, pendant dix minutes. Fumé, je crois, une cigarette. Je ne me rappelais point mes rêves contrairement à mon habitude. L'état d'esprit au réveil était plus maussade encore que de coutume. Je n'étais point satisfait de ma journée de la veille et je ne voyais point de quoi m'enthousiasmer pour celle qui s'annonçait. Je me suis décidé à me lever pour aller chercher les lettres, il y en avait deux, dont une du client qui devait me commander des brevets depuis quinze jours, et qui, arrivant l'avant-veille de mon départ, pourrait m'obliger à retarder, ou même à supprimer mon voyage si j'attachais une importance quelconque à des questions de ce genre.

Un peu fouetté par les décisions à prendre et la perspective d'une activité dans l'ordre social, j'ai téléphoné à ma secrétaire la convoquant chez moi pour une heure. Puis j'ai fait ma toilette en songeant à la façon dont je devais répartir mes occupations dans la matinée. Maugréé parce qu'une panne d'électricité s'est produite pendant que je me rasais. Dix heures, je sors de chez moi. Jour gris, indifférent et tiède. Je vais à la banque où je laisse à l'encaissement le chèque de 2600 francs que m'avait envoyé le client, et d'où je tire 2000 francs pour moi. Impatienté intérieurement parce qu'il me fallait attendre au guichet.

---

<sup>245</sup> C'était un samedi.

Réflexions maussades sur ces têtes des employés de la banque que je reconnais, ce qui m'ennuie. Je sens tellement quelle peut être la monotonie de leur vie. Cette hideur de visage, cette médiocrité d'apparence et d'âme ! Je sors et prends un taxi pour aller 37 rue Sedaine chez mon dessinateur. Le taxi est sordide. D'habitude j'ai grand soin de choisir un taxi convenable, mais une convention clandestine avec moi-même fait que lorsque je vais dans ce quartier de la Bastille particulièrement misérable, il me semble qu'un taxi minable est de rigueur. Le fait que sans que je l'aie jamais cherché, c'est toujours dans ce cas, un taxi minable qui s'est présenté.

Chez le dessinateur, donné rapidement mon explication ; satisfaction de les sentir comprises sans difficulté. Bonhomie affichée avec la personne qui reçoit mes instructions parce que je crois que ça lui fait plaisir. Sortie à pied. Réflexion sur le côté ouvrier de Paris, du quartier, et sur l'intelligence de l'individu dans les classes sociales inférieures en France. Bu un café crème avec un croissant. 1 franc avec le pourboire. Pris le métro pour aller rue de Petrograd. Chaleur et rapidité de ce moyen de transport. Satisfaction devant les images de moi-même que me renvoyaient les glaces du compartiment. Descendu à Europe. Déposé rue de Petrograd mes pièces, et payé la taxe de retrait. Le tout expédié en quelques secondes, je sors satisfait de cette rapidité. Hésitation sur le moyen de transport pour le retour. Métro encore, je descends près du Châtelet et vais au Bazar de l'Hôtel de ville acheter du papier carbone noir, et un ruban noir de machine à écrire. Feu de cheminée au coin de la place. Je ne m'arrête pas. Je vais croiser un instant à un carrefour où se tient d'habitude une putain. Marie, avec laquelle je suis en relation pour certaines affaires. Elle n'est pas là. Je reviens. Toujours pas de Marie. Je bois un bock et je rentre, un instant arrêté

par une grande femme de 35 ans, portant un béret basque et dont les mollets avaient attiré mon regard. Rentré chez moi à midi 10. Noté quelques détails de comptabilité. À midi 20 je déjeune. Midi 25 je me mets à étudier le dossier de ce que je vais dicter à ma secrétaire. 1 heure arrivée de ma secrétaire. Je lui dicte, lui donne les instructions. 2 heures elle s'en va.

Je prends *les Possédés* de Dostoïevsky et je commence à lire en sommeillant. Arrivée de ma femme de ménage. Ordre de préparer ma valise. Je passe dans ma chambre. Je continue à lire. Vers 3 h  $\frac{1}{4}$  sommeil, et je dors jusqu'à 4 h moins 10. À ce moment, je sors. J'ai rendez-vous à 4 h avec une vieille putain dans un café près de l'Hôtel de Ville. Je la trouve. Nous causons. Elle m'apporte les renseignements que je lui demandais : L'adresse d'une mère qui prostitue une petite fille de douze ans  $\frac{1}{2}$ . Elle me donne des détails. Je lui ai promis cent francs si l'affaire se faisait. Nous prenons rendez-vous pour plus tard. Je sors brusquement du café avec elle pour suivre une petite jeune fille de 18 ans qui m'avait regardé en passant. Nous la retrouvons et la suivons. Dans la foule je parviens à lui toucher un peu la fesse. Place du Palais-Royal je quitte la vieille putain, et je reste un peu indécis ; je me décide pour aller me promener aux Tuileries où j'espère voir quelques cuisses. De 4 h  $\frac{3}{4}$  à 6 h, promené aux Tuileries ; arrivé à voir la cuisse et le pantalon d'une petite femme en noir assez excitante. Je pars assez ému à pied, espérant une tentation, et reviens à pied jusqu'à l'Hôtel de Ville. Un peu avant d'y arriver, une grande fille brune avec des bas noirs retient mon attention. Elle comprend sans difficulté et me suit à l'hôtel où j'entre le premier discrètement. Elle s'appelle Thérèse, bien faite et jeune. Petits seins, petites fesses, brune avec des boucles (ses cheveux repoussés) et ses yeux bleus sont

légèrement convergents. Vulgarité de son visage, mais amabilité de ses façons. Je regarde son trou de cul. Elle acceptait de se faire enculer pour 200 francs, à la rigueur 150. J'en parle un instant sans oser trop le lui proposer de peur qu'elle accepte, et que je ne puisse arriver à effectuer cette opération. Je bande bien, pourtant, mais j'ai peur que ma capote crève. Ce qui m'excite assez, c'est que je comprends qu'elle aime ça et ne trouverait pas déplaisant que je lui fasse une offre. Pour vingt-cinq francs je jouis entre ses cuisses. Rentré chez moi à 7 h. Je me lave, j'attends B en lisant *les Possédés*. 7 h ½ arrivée de B. Nous partons presque aussitôt en taxi pour le bar Sélect, avenue des Champs-Élysées. Soirée admirable de lumière et de fraîcheur. Conversation quelconque. Je bois un *whisky and soda* avec satisfaction. Nous allons à pied dîner dans un restaurant, rue Duras, derrière l'Élysée. Toujours pas d'histoire à cette entrevue. Retour à pied, vers neuf heures, par les Champs-Élysées, et les Tuileries, où nous prenons enfin un taxi. Je pose B chez elle, et je reviens par le tramway. Il y avait en tramway, une femme assise à côté d'un homme, et dont j'ai longuement regardé le visage. Ce visage me plaisait infiniment, c'est un visage que j'aurais pu aimer. Il me rappelait, mais en beaucoup mieux, le visage de la petite Marth<sup>246</sup>. J'ai même cru un instant que c'était elle. J'ai regardé avec insistance le visage, tâchant de l'analyser pour trouver la raison du charme qu'il exerçait sur moi, et je n'ai rien pu mettre en phrase. En ce moment, en y pensant, je crois que c'est à la nubilité de son regard bleu et la façon expressive et rapide dont ses yeux trahissent tous les mouvements de ses pensées, la façon dont ils riaient, c'est-à-dire exprimait le grand état de satisfaction intérieur, d'allégresse discrète, qu'ils me retenaient et qu'ils ressemblaient aux yeux de la petite

---

<sup>246</sup> Nom de famille porté en Alsace-Lorraine. Le manuscrit donne à lire B. Marthe. Mais peut-être Spitz a-t-il d'abord écrit un B, corrigé par la suite par un M majuscule.

Marth. Aspect propre de ce regard, en harmonie avec la propreté de ses traits et de son contour. J'entends propre au sens concret. Yeux très jeunes, placés obliquement dans le visage, très légèrement, et cernés d'une paupière inférieure assez épaisse. En vieillissant, je comprends mieux la beauté de la chair vivante. Un visage jeune, quel chef-d'œuvre ! C'est, au fond, la façon dont cette femme exprimait en clair la gaieté, le bonheur même, qui, je crois, m'a surtout frappé. Rentré chez moi à 10 h environ. Il est 10 h 55 au moment où je cesse d'écrire ceci. Je vais lire un peu Dostoïevsky, fumer et me coucher. Je crois qu'à minuit je dormirai.

[...]

Le surréalisme se méprend sur l'intérêt et sur la valeur métaphysique de Lautréamont, valeur qui n'est pas dans les aperçus qu'ouvrent ses discours sur un monde étrange qui prolongerait le monde réel, et l'on pourrait aller se promener avec les instants ordinaires de la pensée et du langage à condition de savoir les employer, et en particulier de faire passer le langage avant la pensée. Ce monde n'existe pas, n'est qu'un mirage, d'où l'on peut tirer quelques frissons poétiques, mais qui n'a point d'autre valeur ou existence réelle. Tandis qu'il est possible de tirer de l'œuvre de Lautréamont, une leçon aussi grave, aussi réelle que tout ce que peut apporter de réel ce monde sensible, en donnant à cette œuvre la valeur d'un document métaphysique sur la destruction de l'intelligence, l'inanité de l'intelligence par la sorte de fonctionnement à nu à laquelle on l'oblige à se livrer. Cette construction du monde sensible à laquelle travaille d'une part la donnée extérieure et

d'autre part la machine intellectuelle, on en montre la fausseté, quand la machine intellectuelle travaille par elle-même et fait ressortir le vide de ses mécanismes car on voit mieux alors l'importance du rôle que jouent ces mécanismes arbitraires dans la construction du monde sensible. Ceci dit, il y a plus, car cette intelligence, encore que le vrai est montré à l'état de simple mécanisme, de possibilité, existe cependant en soi, en tant que chose réelle. Cette façon qu'a Maldoror de la faire travailler, de la détruire, de ricaner devant son fonctionnement, donne aux produits mêmes de cette intelligence, une vie, une valeur, d'ordre métaphysique comme si, conforme à la synthèse hégélienne, en ajoutant à ce qu'on produit, son contraire, ce par quoi il se nie, on passait du simple ordre conceptuel, à celui de l'existence, de la réalité. C'est dans la valeur métaphysique de cet aspect de l'intelligence qu'est l'instinct de Maldoror. Et cela donne à son œuvre, une valeur métaphysique dans l'ordre de la réalité, non pas comme le croient les surréalistes une valeur poétique dans la surréalité, c'est-à-dire que pour expliquer la valeur réelle de son œuvre, ils doivent étendre la notion de réalité au delà de ce qu'elle comprend réellement et englober le monde poétique dans la réalité. Une telle opération est fautive, illégitime. Il n'y a pas à sortir de la réalité pour donner à l'œuvre de Lautréamont son importance métaphysique.

[...]

Toutes les œuvres se trouvent, à l'insu de leur auteur, susceptibles de prendre une signification pour autrui, signification que le seul hasard fait plus ou moins riche.

L'auteur est semblable à quelque menuisier qui fabrique des porte-manteaux sans pouvoir prétendre ce qui s'y accrochera. Et ce n'est qu'après coup, après le travail de la postérité, qu'on peut savoir quel paletot de plus ou moins de prix est accroché au champignon avec lequel d'ailleurs, il forme désormais un tout inséparable que l'on appelle l'œuvre.

Ce malentendu de l'auteur et du lecteur dont l'œuvre est le symptôme, le résidu, comme dit, je crois, Valéry<sup>247</sup>, n'est point tant un malentendu qu'une impossibilité de pouvoir exprimer la compréhension en termes de pensée. Il ne s'agit que d'un malentendu dans les termes, et quand au fond ils s'entendent très bien. L'œuvre, comme telle phrase musicale, suggère des idées diverses dans l'esprit des auditeurs divers, mais pour qu'elle soit capable de suggérer quelque chose, il faut qu'il y ait en elle une vertu, poétique en quelque sorte, ineffable, qui, en tant que telle, est sentie de la même manière aussi bien par son auteur que par les auditeurs. L'auteur a rencontré un certain vase, il y a mis le contenu qu'il a voulu. Les auditeurs y ont mis autre chose, mais le vase est là, point de malentendu sur ce point. Que l'auteur ne se soit pas préoccupé de rencontrer le vase, peut-être, mais il l'a rencontré.

La commune mesure de l'émotion de l'auteur et des spectateurs donne la valeur absolue de l'œuvre, dont le caractère transcendant, ineffable est ainsi établi, en ce sens qu'elle déborde la signification où l'auteur avait tendance à la cantonner, et qui à ne

---

<sup>247</sup> Valéry a écrit : « Il y a des malentendus créateurs. Et il y a quantité d'effets — et des plus puissants, — qui exigent l'absence de toute correspondance directe entre les deux activités intéressées [écriture et lecture] ». C'était en 1937, dans sa « Première leçon du cours de Poétique » (1957 : 1346), c'est-à-dire quelques années plus tard. Je n'ai pas retrouvé le propos exact rapporté par Spitz.

considérer qu'elle n'était rien, était insuffisante pour en faire œuvre d'art. Le symptôme de l'œuvre d'art est de pouvoir revêtir plusieurs significations.

[...]

Il faut trouver une forme littéraire, originale. Après on y peut couler tout ce qu'on veut.

[...]

Le seul état dans lequel la femme soit parfaitement à son aise, le rôle qu'elle est faite pour jouer avec succès, est celui de prostituée. Partout ailleurs, elle singe l'homme et n'est pas à sa vraie place.

[...]

G. dit que de recevoir de l'argent fait jouir les femmes : c'est profondément exact. Il faudrait ajouter que de recevoir de l'argent convainc les hommes (au sens le plus sincère du mot convaincre : l'avocat par la cause de son client, le professeur par le talent de son élève...). Puissance de l'argent. Faire quelque chose là-dessus. Il y a deux choses dont l'espèce humaine est fière, la sincérité du cri d'amour chez la femme, la conviction par la

raison chez l'homme... Eh bien, Monsieur, cela s'achète, et vous riez de l'argent... allons donc !

Aimer, c'est diviniser un être ; mettre l'universel dans l'un. Ce soir, j'aime cette petite. Je sais où elle est, je ne vais pas à l'endroit où je pourrais la voir. D'ici, je l'aime mieux.

Je l'aime. La constatation – force m'est bien de la faire – que l'état dans lequel je me trouve ressemble étonnamment à un état antérieur, à une aventure précédente, où je sais que l'objet n'était pour rien maintenant que je ne l'aime plus, m'est pénible, car cette fois encore, raisonnement par analogie, je suis obligé de me dire : c'est un trouble tout subjectif, et pourtant je voudrais qu'il fût dû à elle, à elle que j'aime, qu'il y ait dans mon sentiment quelque chose où elle entrât avec ce qui la fait réellement elle : je ne veux pas qu'il soit dit, que cette fois encore je me dupe moi-même : c'est la preuve que je l'aime. Mais puis-je y croire ?

[...]

Hamlet, le rêveur sans religion.

[...]

L'irritant est de songer combien le chef-d'œuvre est facile pour le génie. Il n'a qu'à se laisser parler, penser... On peut dire que l'on sent la facilité de l'enfantement du chef-d'œuvre dans sa texture même, et qu'à cette impression on reconnaît le génie. C'est même son signe le plus authentique.

Une manière, un habit que l'on met pour se faire voir par les autres. Je n'en ai point. Il faut pourtant aller dans le monde.

[...]

L'art du littérateur rappelle celui des femmes qui ne pouvant être parfaitement belles, s'arrangent pour tourner en charme certaines de leurs imperfections, et font ainsi leur personnalité de ce qui correspond à leurs insuffisances. Un cerveau parfait n'aura d'autre tâche que philosophique ou scientifique et ne se présentera que sous cet aspect. Au contraire pour suppléer à ce qui lui manque, il fera usage d'un certain tour, avec lequel commencera la littérature. Celle-ci repose donc sur une manière qui dissimule toujours une impuissance, ne serait-ce, au mieux, que le fini de notre personnalité, notre incapacité à l'universalité. Dieu ne fait pas de littérature.

Sans Craven VI  
du 7 août 1930  
au 25 avril 1931

Est-ce la fraîcheur de la température qui rappelle celle du bord de la mer ? En ce mois d'août, rien qu'en ouvrant ma fenêtre sur la rue habituelle, je trouve la sensation très nette des mois d'août de mon enfance : une certaine légèreté d'âme, une lumière fraîche, une odeur légèrement humide des rues. Cela est si fort que les petites rues de l'île de Saint-Louis vont presque jusqu'à se confondre en mon esprit avec le souvenir des rues de ces petits villages où nous villégiaturions. Pour un peu, je croirais que je vais à la plage. Une sorte de détente, aussi, sur les visages, une nonchalance satisfaite et heureuse, pourrait-on dire, dans la monotonie cependant persistante des occupations coutumières.

[...]

Comme ces plantes<sup>248</sup> qui poussent dans un sol maigre et rocailleux, je me serai formé au milieu d'une absence complète d'encouragements.

Relu un peu de *Saison en enfer*, hier soir. C'est très jeune et très romantique de crier ainsi son déchirement intérieur. Mais j'ai surtout remarqué combien la phrase, et l'expression poétique étaient collées sur la sensation pour traduire sans faire appel en quoi

---

<sup>248</sup> La saxifrage, titre donné par Spitz à un essai philosophique inédit, disponible dans le fonds Jacques Spitz (NAF 28099 [6]. *La Saxifrage*. Dactylographie, 123 feuillets).

que ce soit à l'effet littéraire, à la littérature (exception faite pour certains passages où l'imagination poétique se laisse aller, mais alors l'image est si brûlante, qu'elle devient vivante et fait partie de la sensation).

Mieux senti ce qui sépare Aragon, Lautréamont et lui : Le style d'Aragon veut s'effacer comme celui de Rimbaud (ou du Lautréamont des poésies), mais avec lui c'est encore par le côté littéraire de l'expression, que s'exprime l'homme, côté littéraire aussi ramassé que possible, aussi rapide qu'on peut le souhaiter, mais dont la nuance décèle encore l'attitude, et c'est dans cette attitude qu'est l'intérêt du morceau, la valeur humaine si l'on peut dire. Chez Rimbaud, la valeur humaine est dans le sens du discours. Pour Lautréamont, au contraire, le sens n'a plus de signification même, c'est la forme qui prend la signification fondamentale, et donne la valeur humaine ou plutôt métaphysique. Par la forme s'exprime l'individualité d'une intelligence, le côté instinctif, humain, de l'intelligence. Lautréamont est ainsi beaucoup plus éternel, parce que plus général. C'est le pathétique de l'Intelligence qui s'exprime en lui, et non pas le pathétique individuel qui se ressent toujours du cœur, et a des allures romantiques. Rimbaud, pourrait-on dire est resté romantique, et Lautréamont est le classique (en dépit des apparences et de son vocabulaire qui fait penser le contraire aux lecteurs superficiels) par la façon dont il a choisi la forme pour lui faire exprimer l'essentiel. Aragon se place entre les deux tendances. Il n'y a pas chez lui, comme chez Lautréamont emploi exclusif de la forme pour exprimer le drame ; et on ne trouve pas chez lui, comme chez Rimbaud, une confiance dans le fond du discours telle qu'il ne sera fait aucun appel à la forme.

Sans doute est-ce l'intelligence qui, chez Aragon, et chez Lautréamont, les empêche de se fier au fond et leur fait confier le soin de ce qu'ils veulent dire à la forme. L'intelligence ne peut s'exprimer que par la forme, parce que seule la forme la transcende. Elle est payée pour savoir ce que les mots veulent dire, puisque c'est elle qui les invente, et elle sait qu'ils ne signifient rien. Au contraire, une certaine confiance dans le sens absolu des mots ne va pas sans une certaine naïveté, une certaine connerie. Pour la sensibilité, c'est le fond du discours, le sens des mots qui est transcendant. Un être sensible s'exprimera mieux par le fond. Un être intelligent par la forme.

L'importance accordée à la forme pourrait être le critérium de l'intelligence. Cela dit, il reste qu'il y a forme et forme, et qu'on peut choisir des formes dégueulasses : un Racine, un France<sup>249</sup>, un Valéry, lesquelles ne dénotent qu'une intelligence appliquée, une intelligence d'artisan qui n'a pas pu s'élever au delà de l'intelligence, pour atteindre au drame, au pathétique qu'il y a pour l'intelligence à être. Seul Lautréamont l'a fait, cela. Il est arrivé à exprimer par la forme, et la forme seule, le drame de l'intelligence.

À côté de la puissance, de l'universalité, de la hauteur de ce drame, le déchirement sensible rimbaldien prend l'aspect de la confession romantique, ressort du genre journal de jeune fille, sensibilité « Colette », et paraît très propre, en effet, à faire se pâmer des petits jeunes gens dont l'âme (ou l'intelligence si ce mot dégoûte) n'est point encore sexuée.

---

<sup>249</sup> François-Anatole Thibault dit Anatole France (1844-1924), écrivain français, prix Nobel de littérature en 1921. Après sa mort, il fut attaqué par les surréalistes, qui rédigèrent un pamphlet (« Un cadavre ») où ils le raillaient. Paul Valéry, qui le remplaça à l'Académie française, écrivit un discours à la mémoire de son prédécesseur, comme le veut l'usage, mais en gagnant son pari de ne pas mentionner une seule fois le nom de France. On dit que Valéry ne lui pardonna jamais d'avoir refusé la publication de « L'après-midi d'un faune » de Mallarmé, en 1874.

[...]

Il entre dans le style d'Aragon, du trépignement rageur du type qui ne bande pas. Sa voix rappelle ces voix sublimes, étranges, inégalables des castrats. Pour un homme entier, il ne faut point espérer atteindre à ces hauteurs.

L'insuffisance de connaissances linguistiques m'oblige lorsque je suis à l'étranger de m'adresser à des putains plutôt qu'à des femmes convenables, les premières ne nécessitant pas un dialogue compliqué. N'est-ce point, lorsque je suis dans mon pays, encore mon insuffisance qui m'obligerait à agir de même, une insuffisance qui serait non plus de langage, mais d'enthousiasme, d'orgueil peut-être, de désir aussi ?

J'ai dîné, ce soir à côté d'elle, je ne l'ai pas regardée une seule fois, je veux dire que nos regards ne se sont pas croisés. Sa seule présence me suffisait délicieusement. J'étais si impressionné par les effluves qui s'en dégageaient, effluves spirituelles, que je n'ai pas pu me rendre compte, comme je le sens à l'ordinaire, de l'effet que j'ai fait sur elle. En particulier, il m'est impossible de savoir dans quel sens je dois interpréter ce fait qu'elle se refuse à me regarder : antipathie, ou sympathie. De toute façon, ce n'est pas l'indifférence.

[...]

Dans cette situation stendhalienne du héros désiré par une femme qui est de condition supérieure, le héros éprouve une volupté délicate et très spéciale : celle qui tient à ce fait qu'il se sent désiré et qu'il ne doit point agir, mais demeurer passif, attendu. Les rôles sont renversés, il fait la femme ; beaucoup d'hommes ont assez naturellement le goût de cette situation. Il fait la femme ; l'expression n'est pas exacte, car il conserve en lui un désir de mâle, et non point le désir féminin qui est passif. L'antithèse est entre son désir d'homme, et l'attitude réservée que lui imposent les circonstances. Il éprouve la sensation d'une force qui s'obligerait à rester au repos, une puissance en attente. Un tel plaisir est assez délicat pour qu'on le recherche pour lui-même, et presque indépendamment de la femme qui vous le procure, je veux dire sans éprouver un goût bien précis pour elle.

[...]

Pour quitter certains dégoûts dont la vie a marqué mon visage, il eut fallu que je fusse empereur. – Mais, on ne devient pas empereur, on le naît, ou alors il faut consentir à entrer dans le jeu pour lentement y gagner ses grades. – N'y a-t-il pas moyen d'arriver sans ces louches compromissions, ces veuleries, ces courbettes d'un début de carrière ? – Non. – Alors, tant pis, je ne m'y résoudrai pas, j'aime mieux reprendre mon air dégoûté et manquer ma vie plutôt que de m'avilir, ne serait-ce que pour un jour.

[...]

Je l'ai revue, je me suis trouvé dans son voisinage durant une heure environ. Je ne l'ai pas regardée dix secondes en tout. J'étais heureux pourtant. Il me semble que la journée qui m'a apporté cette joie n'est pas inutile. Amour. J'aime exactement comme j'aimais à dix-sept ans. Dix-sept années supplémentaires n'ont apporté aucun progrès à ma faculté d'aimer, n'ont diminué en rien ma sensation. Je m'enchanté des mêmes petites choses, je me sens aussi incapable d'exiger davantage. Un effleurement de l'âme me suffit. Il me semble qu'il ne peut rien y avoir au dessus.

Je crois qu'il n'y a que l'amour. Il est sûr que nous n'avons qu'une vie. Je n'ai donc qu'une chance, et je la laisse perdre. Comment puis-je supporter d'aimer cette femme, de la sentir vivre à quelques mètres de moi dans l'espace, et ne pas aller lui dire que je l'aime. D'un côté rien, de l'autre tout. La liberté ? tant que je vis et je reste penché sur le côté du néant.

L'aimé-je dans le monde des noumènes ?

Deux septembre : un ciel limpide et bleu, une douce fraîcheur. Cela évoque un souvenir vieux de vingt ans, un deux septembre, où ma famille ayant loué une villa sur la plage du Pouliguen<sup>250</sup>, j'ai ouvert ma fenêtre, et j'ai vu la mer ruisselante de soleil matinal. La même grâce légère dans l'atmosphère ; une allégresse diffuse et jeune.

Ayant relu le *Traité du style* d'Aragon, hier soir, remarqué cette qualité qui est le critérium de la « qualité » : en isolant chaque phrase de son contexte, en la considérant

---

<sup>250</sup> Dans le golfe de Gascogne, non loin de Nantes, sur la côte française.

comme une citation, *jamais* on n'obtient quelque chose qui fût bête ou ridicule, quelque chose dont l'auteur ait à rougir. On peut essayer de faire cette expérience sur bien des livres, même des livres que l'on aime, et l'on verra le résultat !

Je pense à elle : ce que serait une promenade avec elle dans ce matin frais. Hier soir, je l'ai à peine regardée ; dans le courant de la soirée je l'avais presque oubliée, et ce matin, parce que je suis fatigué peut-être, son image ne me quitte pas. Une telle grâce enfantine dans cette tête de jeune femme : harmonie des proportions dans la courbe, et la tache blanche de ses yeux sur ce fond de teint chaud.

[...]

Le métaphysicien, solitaire, qui cherche, cherche avec passion. Et soudain s'écrie : « Après tout, la solution n'est pas loin et je vais bien savoir... » Il prend un revolver et se tue.

[...]

Seigneur, si je pouvais vous aimer comme j'aime cette créature...

J'aime, cela est certain ; seul avec mon rêve.

Le temps qu'il faisait 42 jours avant la bataille d'Arbelles<sup>251</sup>, je prends à dessein un jour quelconque, qui s'en souvient, qu'est-il devenu, en quoi importe-t-il au regard de l'essentiel des choses ? Il a été, c'est tout. Il a été, et cela suffit. Nul qui s'en plaigne, nul qui demande davantage. De quel droit exigé-je pour ma vie un autre sort ? Ne suis-je pas au regard de l'absolu, aussi peu que l'était l'état des nuages en tel lieu, à telle heure perdue du monde sensible ?

Et si l'on me répond qu'il sera conservé quelque chose, qu'il sera conservé la valeur morale des choses, je répliquerai que ce qui me désespère c'est de penser que c'est cette réalité sensible, cette réalité la plus humble des choses, qui périt. C'est elle que je regrette. C'est elle qui me fait pleurer sur le sort de ce monde de misère et de néant.

[...]

Écrire le Journal d'un amour en indiquant l'ensemble des scènes imaginaires par lesquels réellement, au cours de mes songes d'être pris par l'amour, il m'a semblé que j'aurais pu déclarer ma flamme.

[...]

Le désir est un succédané de l'amour ; c'est faute d'amour que je me laisse aller au désir. Le désir n'est pas la part charnelle d'où émanerait, plus ou moins sublimé,

---

<sup>251</sup> Dernier affrontement entre les armées d'Alexandre et de Darius en 331 av. J-C.

l'inspiration d'aimer ; c'est l'inverse qui a lieu, le désir est le môle d'attache où jettera ses câbles l'amour venu d'un tout autre horizon. Et quand en le satisfaisant, je tue mon désir, c'est par rage, et parce qu'il ne peut pas servir à recevoir ces câbles de l'amour qui me fuit, qui ne vient pas.

Le travail est un succédané de l'amour. Je travaille, j'affine mon esprit, je perfectionne mes rouages, je veux posséder une cervelle plus souple, plus fine, plus sûre, plus riche... Mais si, du matin au soir, je n'avais jamais été, tous les jours de la vie, qu'en proie à l'amour, et si je n'avais jamais rien fait d'autre, tout mon esprit serait d'une bien autre finesse, d'une bien autre qualité, que celle que j'acquiers en suant dans de l'encre.

[...]

Quand je me lève, la seule chose que je me sentirais disposé à faire avec joie, c'est de la voir. Des journées suspendues à un éclair, qui manque deux fois sur trois. Quel consommateur de temps que l'amour.

Vanité des rapports avec les humains, quand ils ne sont pas soutenus par un attrait sexuel.

[...]

Je ne fais pas une œuvre, je fais des expériences littéraires. Il en est beaucoup de manquées.

Le cinéma, poème de la chair. Ce qui m'a le plus ému, ce qui m'émeut toujours et que je mets au dessus de tout ce que le cinéma a pu montrer, c'est un visage de femme, de femme jeune et belle, en gros plan, et regardant les yeux de celui qu'elle aime. Cette surface de chair est si transparente, qu'elle laisse voir l'âme, et l'on peut lire sur cela les nuances les plus délicates, non formulées, non formulées par l'esprit, voilà l'important. La chair avant le verbe. La pensée dans la chair, avant que d'être formulée. Ce qui précède le langage, ou en est indépendant. Voilà ce que donne le cinéma, voilà la poésie du cinéma.

[...]

Écrire quelque chose sur le dégoût qu'inspire le désir des autres.

[...]

La vérité est, d'après la définition de l'école, l'accord de la pensée avec son objet. La poésie, comme je la conçois, cherche à fusionner l'esprit avec la réalité en travaillant sur ce domaine de sensibilité qui se situe entre les apparences sensibles et l'esprit. Poésie et vérité, selon la formule goethéenne, ont donc entre elles des rapports et ce qui précède explique l'idée assez courante que la poésie est la recherche de la vérité.

Dans un roman, l'ambition de faire ressemblant dont est animé l'auteur, peut s'interpréter comme un effort poétique de conciliation entre le monde des mots et celui des apparences sensibles, avec cette réserve que la conciliation est cherchée aussi près que possible du monde sensible, en réduisant la part de l'esprit. Cette remarque ennoblit l'effort que font les romanciers pour peindre la vie ; elle explique aussi que le don de faire vrai, comme relevant du don poétique, est plus rare, plus difficile à mettre en œuvre que l'on pourrait le croire.

Répondant clairement aux trois questions fondamentales de la philosophie, sans craindre de préciser, d'une façon simpliste et comme telle dangereuse, ma position intellectuelle, je dirais :

1° Dieu existe (ou la vérité existe. Ce qui suit se rapporterait plutôt à la vérité). Je le connais comme le terme nécessaire intellectuellement pour justifier l'accord entre les apparences sensibles et l'esprit. Il est celui en qui se résout le dualisme esprit-être. Les preuves de cette existence se tirent :

a) de l'aspiration moniste de l'esprit, qui ne peut se résoudre au dualisme que lui impose sa réflexion philosophique

b) des rapports curieux<sup>252</sup> que l'expérience révèle entre le monde sensible et la nature de l'esprit (qui expliquent le progrès scientifique, et la mainmise sur la nature par l'industrie humaine), ces rapports qui ne sont pas suffisants pour conclure à un monisme expérimental, à un panthéisme faisant de la matière ou de l'esprit le principe suprême,

<sup>252</sup> Par-dessus ce point b), Spitz a écrit très lisiblement : « J'ai changé sur ce point », à l'occasion d'une relecture dont il m'est cependant impossible de déterminer le moment où elle aurait eu lieu.

invitent pourtant à conclure à une identité secrète entre les deux termes, dont nous continuons cependant à constater dans l'expérience courante l'hétérogénéité (je pense que j'ai 100 thalers, ne met pas les 100 thalers dans ma main).

2° L'homme est libre. Sa liberté résulte précisément de l'hétérogénéité entre sa pensée et le monde des apparences. Certes par son corps, il est pris dans la causalité du monde sensible, mais dans la mesure où sa pensée échappe à la nature des choses et s'en distingue, il est libre. Il est libre parce que pensant la phrase : « Je suis dans l'Inde », il n'est pas pour cela dans l'Inde. Pauvre liberté sans doute, qui est simplement l'équivalente de son imperfection, mais liberté tout de même. Il est libre dans la mesure où sa pensée ne l'enchaîne pas comme les causes matérielles. Entre le monde extérieur d'une part, et l'esprit d'autre part, il y a un vide qui donne la mesure de la liberté humaine, et que l'homme décore du nom de domaine du cœur, où il échafaude ses théories morales, c'est-à-dire les lois par lesquelles il s'efforcera de régir sa liberté. En effet, la faiblesse de l'homme est telle qu'il ne peut faire nul usage de sa liberté ni même la concevoir sans la soumettre à des lois, c'est-à-dire la nier : il en est réduit à décorer du nom de liberté, l'état dans lequel il s'impose à lui-même une loi qu'il a forgée lui-même.

Dieu a été défini, comme la conciliation entre la pensée et le monde sensible. Cette conciliation s'effectue dans l'homme, mais en un point seulement, dans sa conscience. En effet, du point de vue sensible, nous voyons d'une part un cerveau, et d'autre part ce fait expérimental que ce cerveau pense. Il y a donc dans l'ordre expérimental un point de contact entre la pensée et la matière. D'autre part, du point de vue de la pensée, cette pensée qui, prise en elle-même, est insuffisante pour agir sur le monde extérieur (exemple des 100

thalers), quand elle s'applique au sujet qui pense, est effectivement douée du pouvoir d'agir sur ce monde : si je pense que je veux lever le bras, je lève le bras. La conscience humaine est ce point où l'esprit et le monde sensible se superposent, se confondent. C'est en ce point que la notion de liberté prend son vrai sens, et non plus le sens de vide, le sens d'impuissance que nous lui avons donné tout d'abord. La liberté de la conscience participe de la liberté, de l'indétermination de l'esprit, mais en même temps elle est douée de puissance dans la limite de l'individualité humaine.

3° L'âme est immortelle ? Si l'âme dans cette question est conçue comme une conscience individuelle ayant une personnalité à elle, et souhaitant conserver dans l'éternité cette personnalité, cette individualité, on ne peut répondre que non. L'individualité est inconciliable avec l'éternité. La conscience est immortelle (pour les mêmes raisons que Dieu existe), non en tant que conscience individuelle, mais en tant que conscience, point où l'esprit et la matière coïncident. Lorsque ce point s'est dilaté à la mesure de l'univers, est devenu conscience universelle, on a la notion de Dieu. La conscience s'abîme dans le sein de Dieu ; en ce sens elle est immortelle, mais elle ne peut parvenir à cette immortalité qu'en perdant précisément ce qui fait en ce monde son individualité. (C'est la théorie des métaphysiques hindoues.)

(Remarquer que la charité chrétienne est en ce monde l'image anticipée de l'effacement de l'individualité qui attend la conscience.)

N. B. La réponse ainsi faite à la troisième question ruine la morale, et l'on voit ainsi que l'on peut construire une métaphysique sans morale. C'est, je l'ai dit ailleurs, la grande différence entre le christianisme et les religions orientales. Le premier part de la morale

pour aboutir à une métaphysique, les secondes ont une métaphysique, une métaphysique qu'elles mettent en pratique, qu'elles « réalisent » et qui leur tient lieu de morale.

La notion d'âme, essentiellement occidentale est liée à la morale. La pratique de la charité, en vue d'être agréable à un Dieu, montre clairement comment de la morale sort la métaphysique, et c'est l'intention métaphysique qui fait pour le chrétien le prix de la charité et en est la raison d'être. Au contraire le même acte, pour le bouddhiste, n'est qu'un acte de compassion, sans résonance métaphysique, car il ne connaît pas cette notion d'âme dans laquelle des vertus pourraient individuellement s'emmagasiner, et de là être offerte en sacrifice « d'agréable odeur » à l'Éternel.

Cette notion d'individualité dans le domaine spirituel, et que pose sous le nom d'âme le christianisme, est à la base de toute la civilisation occidentale, un peu comme la notion de propriété est à la base du régime capitaliste. Il y a là des tendances à un certain égoïsme métaphysique, contre lequel luttent des dogmes comme celui de la communion des saints, par exemple.

À propos de l'irréalité de l'âme, on pourrait noter l'impuissance où se trouvent tous les prophètes et docteurs à peindre l'état de l'âme dans l'au-delà, tandis que la dissolution de la conscience individuelle dans la conscience universelle de Dieu, apporte logiquement une réponse acceptable à cette question.

Ce dualisme auquel ma réflexion m'a conduit et que je mets en pratique, est tout simplement la racine du scepticisme. Mais je ne l'admets pas comme une solution définitive, et mon attitude est assez bien résumée dans cette phrase du *Voyage muet* : « car

si je suis sceptique, j'enrage de l'être. » Toute ma sympathie va en réalité vers les efforts que font les religions et aussi la poésie, pour faire se joindre les extrêmes que je sépare, pour s'efforcer de faire jaillir des éclairs dans cette nuit que laisse après soi le dualisme sceptique.

Il semblerait que j'ai reconnu et fixé les limites du cadre intellectuel dans cette position dualiste que décrit *Le Voyage muet*. Mais ce cadre est vide, et seul ce qu'on peut mettre dedans présente de l'intérêt. Ce tableau encadré, sera toujours faux, arbitraire, mais l'effort qui veut mettre un tableau dans le cadre reste attachant, et noble.

[...]

Tout ce que je dis et pense contre la poésie, doit s'appliquer sans changement à l'amour qui est la même chose. Le mystère de la réalité ne s'éteint pas plus par l'amour, que celui de l'esprit par la poésie. Sans quoi il n'y aurait plus de mystère. *La Soirée avec M. Bitte* est à revoir ; la question de l'amour n'y est pas assez gravement posée, et assez gravement réfutée.

La réalité existe dans son mystère, parce qu'on vit. Point n'est besoin d'amour pour la poser, cette réalité. L'amour l'interprétant plutôt, l'interprétant en lui donnant un faux sens.

La réalité = La vie.

Le verbe = Maldoror.

[...]

Toutes les rêveries des solitaires procèdent d'une figure de femme impossible, qui ne se rencontre jamais, et qui est seulement la matérialisation dans le monde des intelligibles d'une racine de désir autour de laquelle pivote toute conscience humaine.

Peut-on prendre le désir, ce qui est le plus authentique, le plus vrai, pour le sublimer, pour en faire ce qui serait le plus éthéré, et réaliser ainsi la conciliation des extrêmes ?

Ce n'est point dans le sentiment, ce n'est point dans la [poésie] que se trouve la vérité. Ces émanations par elles-mêmes subtiles, sont trop naturellement à l'état de vapeurs pour qu'il y ait quelque vérité dans l'opération qui les sublime. Il faut traiter dans l'alambic de l'esprit, ce qui se montre le plus hostile, le plus résistant à cette opération de distillation. C'est le désir même qu'il convient de distiller pour en faire l'essence la plus définitive, la plus *essentielle*.

Ces pauvres prostituées que j'ai rencontrées, au cours de mes vagabondages, n'ont fait que prêter un support matériel à la figure du désir que je portais en moi. Mieux que d'autres femmes, plus nuancées, plus exigeantes, qui apportent autour de leur personne physique une atmosphère spirituelle, fausse, et dont il faut tenir compte, ces créatures qui ne demandaient qu'à être l'incarnation du désir, se montraient propres à recevoir le bel habit dont mon imagination savait envelopper son propre désir. Je ne demande à la femme qu'une armature charnelle, le reste, c'est moi qui l'apporte, et ce que j'apporte ainsi est, ou

me paraît (ce qui est essentiel) beaucoup plus merveilleux que tout ce qui dans cet ordre pourrait être apporté par autrui. Il en est des prostituées comme de vendeuses muettes qui vous tendent l'objet désiré, sans faire aucunement l'article. Ce sont ces vendeuses que je préfère, car je sais ce que je veux, je sais ce que j'achète. Les autres, celles qui se croient obligées de faire un boniment, loin de forcer ma décision, la troublent, et tout ce qu'elles trouvent à dire ne peut que diminuer l'attrait dont moi-même enveloppais l'objet que je souhaitais.

[...]

Si jamais ceci est lu par un être, par quelqu'un qui aurait lu surtout ces œuvres de moi qui ont titre : « Le Pendu », « Le douze de Pique », « L'écorché », « L'acrobate » et beaucoup d'autres de la même veine, œuvres dans lesquelles je me suis complètement incarné et qui me représentent aussi fidèlement qu'un moyen d'expression peut le faire, si celui-là m'a lu et m'a compris, il comprendra aussi ce que j'ai pu souffrir en lisant et voyant ceux des auteurs mes contemporains qui occupent la pensée et l'attention de la gent littéraire officielle. Le nombre de stupidités, d'idioties, d'âneries, de conneries qui peuvent remplir les colonnes des organes littéraires et l'opinion des critiques marquants, est, quand par hasard il m'arrive de parcourir de ces journaux ou revues, plus douloureux qu'une violente rage de dents. Quel abîme d'eux à moi ! Et de voir cette médiocrité satisfaite, pontifiant, rigoureusement incapable de comprendre ce qui vraiment est la qualité (et je ne parle pas seulement pour moi), affichant une assurance de cuistre, de garçon vidangeur,

quel spectacle attristant, irritant, propre à vous communiquer des rages mortelles. Comme je comprends ceux qui les injurient, souhaitant de les fesser... Tout ça est à plonger dans les chiottes.

Côté bouddhique de Pascal dans sa négation de la charité, étudiée comme rapports entre humains ; et primat qu'il donne à l'amour de Dieu sur celui du prochain. Il rejoint la critique que j'ai faite de la charité dans *Le voyage muet*, ce sont les mêmes arguments : la malhonnêteté qu'il y a à offrir un amour dont on sait qu'il n'est rien. Toute cette attitude de Pascal, et le côté janséniste de son catholicisme, vient de son excès d'intelligence, de même que c'est l'intelligence qui confère son caractère spécial à la métaphysique religieuse hindoue. On pourrait faire bien d'autres rapprochements : scepticisme, pessimisme, tout provenant de la même source. Et cela est, en effet, plus janséniste que chrétien. Ce Pascal qui parle si souvent, si justement du cœur, de l'ordre du cœur, on pourrait dire qu'il ne le sentait pas, qu'il ne l'éprouvait pas directement, mais seulement comme une nécessité pour remédier à la vanité de l'intelligence. Il a senti le cœur par l'intermédiaire de l'intelligence, et non pas directement. La tête l'a toujours emporté chez lui. Et voilà pourquoi il ne fut pas saint, voilà pourquoi il fut Pascal, ce qui est déjà pas mal.

Sans doute n'est-ce pas l'intelligence froide du philosophe ordinaire, l'intelligence des imbéciles, l'intelligence qui s'accepte. C'est l'intelligence qui se dévore elle-même et par ce mouvement se rend sensible à elle-même, se fait vivante. De là son aspect passionné, violent, tumultueux, sa puissance de conviction. Mais il ne faut pas s'y tromper, ce n'est pas là tout à fait l'ordre du cœur, qui s'accepte avec plus de sérénité, est plus volontiers

humble, muet, et bête sans avoir à chercher à s'abêtir. Il y aurait à faire entre le cœur, et l'intelligence philosophique, une place pour ce troisième ordre, qui serait celui de l'intelligence vivante, et tiendrait un peu de ses deux voisins. Là est la place de Pascal.

[...]

Cette position dualiste qui est décrite dans *Le voyage muet*, laisse à l'abandon le corps, et comme celui-ci n'est pas un atome, il n'en saurait avoir la quiétude. Au contraire, étant une masse sensible, il reste abandonné aux effets que produisent sur lui toutes les « nuances disgracieuses » du spectacle. Sans doute, cela serait-il sans importance si ce dualisme était pratiqué farouchement, jusqu'au bout et aboutissait à une séparation si complète que les inconvénients de la vie ordinaire ne soient plus ressentis par l'esprit. Mais cela est absolument impossible. De bon ou de mauvais gré, nous sommes un, et ce germe de monisme subsistant dans tout dualisme, en fera une position fautive, non pas reposante, mais douloureuse, en ce sens que contre la tendance naturelle, la part matière, la part sensible de nous-mêmes ne sera pas prise en main par l'esprit, si l'on peut dire, pour être régentée, pour se voir imposer une sorte d'armature. Il en est d'elle comme des femmes qui ont besoin d'un corset. Il y a, pourrait-on dire, dans la nature des choses (pour employer cette expression vague, bête, mais commode), une nécessité qui invite à la morale pratique, à une emprise spirituelle sur la part animale de nous-mêmes, pour nous protéger, nous perfectionner, arriver à l'achèvement de ce que nous pouvons être. Le corps a besoin d'exercices qu'on lui impose, et qui lui font réellement du bien. Il ne se les imposerait pas

lui-même. Cet abandon de la volonté, auquel aboutit le dualisme, et le scepticisme, s'il est réellement pratiqué, vous conduit peu à peu à cet aspect, tant intérieur qu'extérieur, de fromage mou et déliquescents dont la personne physique d'un Renan<sup>253</sup> donnait le spectacle. L'être qui a une morale est plus fort, plus résistant, même si l'on veut faire abstraction du point de vue du bonheur et ne pas tenir compte de ce fait qu'il est aussi plus heureux. Cela expliquerait aussi que du scepticisme kantien de la Raison pure, a dû sortir une Raison pratique, c'est-à-dire une morale. La position sceptique étant intenable, non pas tant pour des raisons spirituelles que pour des raisons de fait, des raisons matérielles, qui font l'individu perdre toute valeur s'il s'abandonne à son scepticisme. Il est curieux de voir que si par un côté la Nature et nous-mêmes, n'offrent pas d'autre solution satisfaisante pour l'esprit que le scepticisme, ces mêmes données imposent d'une manière pratique pourrait-on dire la nécessité d'une foi, d'une croyance, d'un monisme qui justifiera une morale. Ainsi, on ne peut même conclure des choses à une position certaine : d'une part, tout montre à l'esprit qu'il doit être sceptique, d'autre part, la nécessité veut qu'il ait une foi. Il n'y aura jamais possibilité d'obtenir des choses une indication ferme sur quoi que ce soit. Cette morale kantienne qui s'impose à elle-même sa loi dans le désert du scepticisme semble bien être la solution la plus élégante, et qui embrasse le plus de choses, d'une part la leçon de scepticisme, et d'autre part la nécessité de l'acte de foi, que nous donnent les choses. S'il y a là contradiction, c'est que la contradiction est dans la nature des choses ; cette contradiction est imposée de l'extérieur, elle n'est pas le fruit du philosophe.

---

<sup>253</sup> Personne physique que Spitz ne peut avoir vue que sur photo, bien sûr, Renan étant mort en 1892. Voir aussi la remarque sur le portrait de Descartes par Hals.

[...]

Les amis que je fréquente – est-ce parce que je les vois tous les jours ? – ne me font pas l'effet d'être aussi vieux que ces camarades de mon âge que je retrouve et qui sont restés dans ce qu'on appelle « les affaires ».

[...]

Il s'émeut d'une lettre qu'il reçoit, où il voit un signe tracé par la main d'un être aimé. Mais ce n'est qu'un signe. Pourquoi s'émouvoir pour un symbole ? L'être aimé, lui-même, s'il le voit, n'est aussi qu'un signe, mais un signe de chair et qui fut donné à cet être sans qu'il y participât.

La chair nous émouvrait plus que l'esprit, car symbole pour symbole puisque nous n'atteignons jamais que des symboles, ceux qui demeurent involontaires (ceux de la chair) ont plus de mystère, plus d'attrait, et à cause de cela semblerait plus près de la vérité qui reste toujours un mystère.

Plus une chose approche de la vérité, plus elle est mystérieuse.

[...]

Ce que je pense de l'amour : L'amour est tout quand on aime, rien quand on n'aime pas.

Avec G. Épitaphe d'une femme, supposée courtisane, morte à vingt-deux ans. On lirait seulement : Je les ai tous vus bander.

À lire, comme s'il y avait un accompagnement en mineur, qu'on y devine un regret, celui de n'avoir pas rencontré un quelque chose qui eût correspondu à un refus et répondu à un désir intérieur d'elle-même de ne pas trouver la réalité si facile, quelque chose qui lui eût procuré l'équivalent d'un refus métaphysique à quoi la noblesse de son âme aspirait. À développer...

Autre chose : justification de l'écriture et de la publication de son œuvre pour le sceptique. Écrire, c'est la consécration de la part spirituelle de lui-même, au même titre qu'il consacre sa réalité en abandonnant à cette réalité sa part charnelle. *Il écrit comme il va au bordel*. Il méprise le lecteur, comme il méprise la putain qu'il vient de baiser, et cependant il lui est nécessaire, comme elle lui est nécessaire.

Garder sa pensée, à l'état de pensée, ce serait affirmer un certain monisme tandis que le dualisme est affirmé dans cette opération d'écrire qui donne la consécration réelle à la part spirituelle par opposition à la part réelle. C'est faire acte de scepticisme beaucoup plus énergique d'écrire et de publier sa pensée (qui s'oppose à sa vie) que de la garder à l'état éthéré pour la mêler à ce que peut être sa vie et conduirait à un certain monisme.

Autre comparaison de G. : J'ai été invité à un bal qui finit, je le sais, à deux heures du matin. Je m'y suis rendu dans la seule intention d'y rencontrer une femme dont la

présence ferait pour moi tout l'intérêt de cette sortie dans le monde. Cette femme n'arrive pas. Le temps passe, il est presque passé. Je regarde ma montre : il est une heure et demie. Il est certain maintenant qu'elle ne viendra pas. Dès lors, peu importe ce que je vais faire pendant la dernière demi-heure, puisque tout est perdu. Peu importe, que je reste, que je sorte. La partie est jouée<sup>254</sup>.

L'âge est venu, j'ai trente ans. C'est fini : j'ai le droit de me mettre à écrire, sans qu'on puisse m'adresser le reproche de tourner le dos à l'essentiel. Le temps n'est plus où je pouvais espérer de pouvoir le rencontrer. Si je dis que l'essentiel seul importait, et si j'offre le spectacle d'une activité qui manifestement s'en écarte, il n'y a pas contradiction. Au temps où, pour moi, l'essentiel importait, je ne m'occupais que de lui.

[...]

La confrontation de l'intelligence et du souci de l'expression par le verbe aboutit à une curieuse angoisse métaphysique. Voyez le surréalisme et le mouvement romantique allemand. Il semble qu'à se pencher sur les mots, et à les triturer, on manie un poison de la nocivité duquel on ne se doutait pas *a priori*.

[...]

---

<sup>254</sup> Cette comparaison est reprise, passablement modifiée, à la fin des *Dames de velours* (202).

Il me semble lorsque j'écris ces morceaux appliqués genre *Voyage muet* que je joue du violoncelle, instrument vieillot, dont le son ne me déplaît pas, mais que je trouve un peu bête. Toute ma complaisance, je la garde, pour ces airs de saxophone que je me joue à moi seul : mes drames, mes airs d'écriture automatique.

[...]

Curieuse optique de deux heures du matin, même sans avoir bu. Tendance à la sentimentalité par fatigue physique. Des souvenirs passés reviennent plus douloureux. Un goût trop prolongé pour cette forme qui ne m'eût pas retenu à d'autres heures. Et la pensée lancinante que dans cet état de proie convoitée et rendue consentante par l'heure, les lieux, l'atmosphère, une femme qu'on a pu aimer, s'est trouvée jadis, en compagnie d'autres hommes. Quelle salissure que le désir d'autrui ! Goût de la chasteté, et prix de la pureté incarnée dans une figure féminine.

Quel curieux rêve ! Que je m'étais promis le faisant d'écrire, j'y voyais, dans un état demi éveillé, un sujet de conte que je ne retrouve plus. Il s'agissait de l'homme qui a su domestiquer les lettres. Il me semble qu'elles le servaient comme des figures humaines. Certaines se montraient moins empressées. J'étais l'une d'elles et aussi l'homme. Je ne me souviens plus.

Rien de ce que j'ai écrit ne me plaît. Cela manque de pression interne. Il faudrait un jaillissement continu, ne coûtant pas d'effort, et si riche qu'à l'émondement nécessaire pour la présentation littéraire, il restât encore de la substance en telles quantités et avec une telle variété que l'on pût croire se trouver en présence de toute l'abondance d'un premier jet miraculeusement venu dans une forme parfaite.

[...]

La caractéristique de l'œuvre classique pourrait tenir à la manière dont l'auteur met le lecteur au courant de ses intentions, lui montre d'avance le but qu'il se propose, et lui laisse ainsi la faculté de porter un jugement éclairé sur la façon dont il s'y prend pour l'atteindre. Comprendre une œuvre, c'est savoir ce que l'auteur a voulu faire. On peut comprendre avant ou après la lecture. Les œuvres de prospection ne peuvent être comprises qu'après. Ce sont celles que j'estime les plus intéressantes, les plus enrichissantes. Car, dans la méthode classique, s'il y a une certaine élégance à ne pas craindre de se dévoiler, il y a aussi une obligation de développer le sujet indiqué qui impose à l'œuvre un caractère scolaire, purement rhétorique, et la place tout entière sur le plan littéraire, alors qu'on peut atteindre plus haut en faisant confiance entière aux mots, et aux saillies de l'imagination.

Tâcher de voir ce que serait une œuvre où le lecteur resterait dans le doute sur les intentions de l'auteur, aussi longtemps que celui-ci l'a été lui-même, peut-être jusqu'à la dernière ligne, et au delà.

[...]

Cet Américain, perdu en cette île, va déjeuner le matin au café Biard de l'endroit. Il convient de voir sa tête pour commencer : pas de chapeau ni de col ; un crâne pyriforme et des lunettes ; le corps enveloppé dans un imperméable transparent genre papier tue-mouches. Contraste de son style avec celui des ouvriers qui boivent un coup de blanc. Cette confrontation de l'américanisme et du latinisme est comique. Mais l'américanisme ne perdant pas ses droits, au lieu de prendre un croissant, l'Américain va chez le boulanger voisin et en rapporte une tarte aux abricots, dont les grosses lunes s'étalent sur un cadre de pâte. Il la met dans la soucoupe de sa tasse qu'il dispose à côté sur le zinc, et commence à curer la tarte de ses abricots avec la petite cuillère qui trempait dans son café, cherchant ainsi à retrouver, en dépit des circonstances contraires, les conditions nationales d'un *breakfast* aux fruits en conserve.

[...]

Pour qui les a compris, la négation de la signification des *Chants de Maldoror* y est déjà incluse, sans avoir besoin d'être explicitée, comme elle l'a été dans les *Poésies*.

[...]

Je donne cinq louis à une femme qui me montre son derrière, je peux bien donner cent sous à celle qui me montre sa misère.

[...]

Je sens bien qu'il ne faut pas que je connaisse la gloire. Cela me troublerait, m'empêcherait de devenir ce que je dois être.

[...]

D'où provient cette émotion (à quoi je songe fortuitement ce matin) et qui me prenait lorsque jadis j'entendais mon jeune frère, que je voyais toujours sous les traits d'un enfant, indiquer à l'appui des renseignements qu'il donnait, tel nom exact de rue ? Était-ce parce que je suis incapable de retenir un nom de rue et que je m'étonnais qu'un être plus jeune pût le faire ? Il me semble qu'il entrait dans mon sentiment un peu de l'admiration souriante que peut éprouver quelque vieux savant en voyant un néophyte manier les termes abstraits du savoir. Ce vieillard, parce qu'il sait que ces termes ne signifient pas grand-chose, se trouve être plus sensible à la confiance naïve qu'un plus jeune leur témoigne. Il voit ce qui pour lui est problématique devenir vérité pour autrui. Il généralise, il étend cette expérience à tout ce qui peut être vérité. Il a pénétré le secret de tout ce en quoi les hommes mettent leur confiance. Et c'est un scepticisme obscur qui le fait sourire avec indulgence.

L'effet est le même pour tout maître qui voit un disciple adopter et reprendre ses conclusions avec un enthousiasme, que, lui qui les a fabriquées, ne peut éprouver.

[...]

Seule m'intéresse dans l'homme, sa plaie, et point la manière dont il la panse.

[...]

J'ai connu – disons plutôt : j'aurais pu connaître – une femme qui, lorsque je l'emmenais au spectacle, appréciait surtout les oranges que venait lui vendre l'ouvreuse. Les humains qui ne voient de la vie que le bonheur qu'elle peut procurer sont semblables à cette femme.

[...]

Idéologie fantastique : Chacun achève le monde à son échelle, l'homme comme les autres par l'acte moral. Mais cet achèvement semble prématuré et laisse en dehors de l'explication finale qu'il donne trop de choses incompréhensibles : Pourquoi faut-il que le ciel soit bleu, qu'il y ait telle tache sur le papier où j'écris ? Ces choses étaient-elles nécessaires à la loi morale ? Si une ammonite des époques disparues avait cherché la signification du monde et cru l'avoir trouvée, nul doute que son explication nous ferait

sourire. La valeur de l'explication humaine nous semble à nous définitive, parce que nous postulons la valeur absolue de la pensée. Mais cela n'est qu'un postulat. Plus tard, dans la suite, viendra peut-être autre chose qui sera à la pensée, ce que la pensée est aux circonvolutions de l'ammonite. Alors, une autre cause finale apparaîtra comme étant la signification du monde. Nous sommes nécessairement anthropocentriste. Dès que nous essayons de ne plus l'être, nous ne sommes plus rien, nous ne savons plus, nous sommes idiots.

[...]

Sommeil et cinéma : Solitude, obscurité de la salle semblable à l'ombre de la nuit.  
Sur l'écran, le rêve.

[...]

Quel père n'a pas bandé en caressant sa fille ?

[...]

Un pois, un vulgaire pois, pris au ralenti, d'heure en heure, et qui tombé sur un sol de pierre poussait néanmoins sa radicule et sa tigelle, se tournant, se retournant, s'enveloppant de ces excroissances qui cherchent désespérément une terre où elles eussent

dû s'épanouir et qui finit par mourir : voilà ce que je me souviens avoir vu de plus tragique au cinéma. Voilà ce qui m'a paru plus vrai, plus grand qu'Hamlet ; voilà, assez exactement, ce que j'aurai été.

[...]

Un individu qui possède un système philosophique est comme un bibliothécaire qui possède un catalogue de sa bibliothèque. Son système n'est sans doute pas la vérité, mais il lui rend de grands services.

[...]

Que Corneille ait écrit quatre chefs-d'œuvre et vingt pièces illisibles prouve qu'il *risquait* lors de chacune de ses tragédies. Au contraire, la constante perfection de Racine montre la part d'artisanat, en soi médiocre, qui entrait dans son art. Déplaisante prudence.

[...]

Une femme qu'il aimerait de l'amour le plus insensé, le plus élevé, le plus pur ; lui demander de la voir chier devant lui, pour en mourir de douleur.

[...]

Relu au hasard quelques passages dans *De l'amour* de Stendhal que je n'avais pas fréquenté depuis longtemps. Comme cela est devenu loin de moi ! Je n'y vois qu'un verbiage inutile et superficiel. Et cet idéal qu'il se fait d'être homme d'esprit, est-ce assez vulgaire ? Rien ne me paraît plus méprisable que ce qu'on appelait jadis l'« esprit ». Tout cela date affreusement.

[...]

Quand on pense véritablement, la littérature est une gêne. Et l'on pourrait dire que la valeur littéraire d'un texte est la mesure de sa déficience de pensée.

[...]

La qualité d'un homme qui écrit peut se voir à ce qu'il retient, dans le flot traversant son intuition sensible, pour en faire la matière de son inspiration. Tous sont traversés, à peu près, par les mêmes choses, le résultat du travail ne dépend donc que de leur choix. Voir ce que d'autres conservent comme digne d'attention est parfois écœurant, et révélateur d'une médiocrité d'âme que je ne peux mieux comparer qu'à la médiocrité de condition de ceux qui vont fouiller dans les ordures.

Une telle notion est importante. Elle donne la possibilité de porter un jugement sur l'homme, indépendamment de son mérite comme écrivain qui de n'importe quoi peut faire

une chose qui se tienne s'il a du métier ou de la littérature. C'est un jugement du genre, que je faisais inconsciemment, je le vois, quand je voulais être renseigné sur un écrivain. Se poser la question : Qu'a-t-il choisi ? Parce que je voyais le choix d'un Gide, je le condamnais : aller s'occuper du petit côté des choses, du geste le plus mesquin, dénote un goût de lésine, la sécheresse de l'imagination, une tournure d'esprit concierge de soi-même (tenir un journal), tout cela peint un personnage répugnant, qui ne fait que rédiger en concepts, les parties les plus mal choisies de son intuition.

La noblesse de l'écrivain tient d'abord à cette qualité du choix qui révèle la qualité de l'homme, puis, ensuite, à un souci plus ou moins grand, et d'autant plus noble qu'il est plus grand, de ne pas se borner à faire passer habilement dans l'ordre conceptuel les images sensibles (chose à laquelle s'arrêtent les femmes), mais de pousser jusqu'à un stade plus avancé l'activité intellectuelle, et de tâcher d'aboutir à des édifices de jugements et d'idées, qui occuperont un rang plus élevé dans la hiérarchie cérébrale.

Défendre le choix du désir physique que fût inconsciemment la matière du *Voyage muet*, me serait facile. Le désir signifiant plus que l'intuition sensible, et étant situé au delà de la conscience, à l'opposé de l'activité cérébrale usuelle, il était beau de se servir de cette matière, la plus rebelle à la mise en œuvre littéraire.

Puis, aussi, on pourrait l'interpréter comme une marque de mépris pour la littérature : ne lui avoir donné en pâture que le désir, car dans le désir je ne suis pas moi, mais tous. C'est par pudeur, et un sentiment délicat, dont la noblesse n'a pu être souligné, que je soustrais à la littérature tout ce qui fait mon moi. Je ne lui accorde rien de moi-

même, car je me fais de moi une idée très haute et d'elle une idée très inférieure. Ainsi ce livre, pour qui sait le comprendre, est révélateur d'une très grande pureté (la chose est dite à la fin, du reste).

[...]

J'avais oublié, au moins en ai-je l'impression momentanée, le plaisir d'écrire. Dans quelques jours, j'en aurai retrouvé l'ennui.

Il suffit de se décider à écrire pour ne plus rien trouver à dire. Dans la rêverie, il semble que tout serait matière à œuvrer.

[...]

Je ne parle jamais de la guerre, mais puisque sur une question à moi posée, ma pensée s'est orientée dans ce sens, je songe que la guerre, à ne considérer strictement que mon égoïsme, ne m'a rien apporté que d'agréable. D'abord je l'ai souhaitée. J'avais dix-sept ans, elle représentait pour moi l'imprévu, le grandiose dans la vie plate que je menais. Par une curieuse prescience, durant l'année 1913, je n'avais rien fait en Mathématiques spéciales où je me trouvais alors, comme si j'avais deviné l'inutilité du labeur à la veille de ce qui allait se produire. En octobre 1914, j'eusse dû, si la vie s'était continuée normalement, être interne dans un lycée de Paris pour préparer Polytechnique. Je frémis encore à la pensée de ce qu'aurait pu être ma vie dans ces conditions : quelque chose

d'immonde. Au lieu de cela, j'ai connu d'abord, pendant les mois d'août et de septembre [19]14, une liberté prodigieuse. J'étais seul, et parce qu'il n'y avait plus d'hommes, j'ai pu voir, connaître, approcher une femme que j'aimais, la première. Je songe aux promenades que nous faisons seuls dans les environs ensoleillés de la ville, tandis qu'ailleurs il se passait des choses dont nous ne nous soucions, ni l'un, ni l'autre. Vacances délicieuses qu'en d'autres circonstances je n'eusse pu espérer. Puis, au lieu de l'internat parmi des camarades immondes, dans l'atmosphère d'un labeur crasseux et épais, ce fut le régiment, la vie au grand air, la liberté d'un garçon de vingt ans, ce qui était appréciable pour le potache de dix-sept ans que j'étais. Dans ces conditions, la caserne, qui était vide de cette plaie qu'on appelle les anciens, devenait supportable. Mon éducation militaire se fit sans douleur, toujours pour cette raison qu'il n'y avait personne devant moi. Dans la suite, durant quatre ans, je pus manœuvrer pour ne pas connaître de minutes trop dramatiques. Et lorsque après, je repris mes études, les conditions étaient inverses, j'étais le vieux potache de 22 ans, c'est-à-dire qui n'envisage plus son travail avec angoisse, et l'on avait pour moi la considération que valaient mon âge et mon passé guerrier. L'école P[olytechnique] elle-même, j'y entrai comme lieutenant, c'est-à-dire avec la faculté de ne pas y mettre les pieds, ce que je fis, et ce qui me valut de ne pas connaître la tyrannie de la camaraderie et de l'internat. Je pourrais presque dire que la guerre m'a préservé. Il semble que durant cette période, délicate pour l'homme, qui s'étend entre la dix-septième et la vingt-troisième année, elle ait fait le vide devant moi et m'ait empêché de rencontrer le plus immonde de ses obstacles : celui que représentent les devanciers. Les choses ainsi me sont apparues neuves ; je les découvrais seul. Ainsi je fus miraculeusement garanti contre cette

déformation professionnelle, dont l'éducation bourgeoise impose le plus raide pli aux environs de la dix-huitième année. J'ai pu rester solitaire c'est-à-dire rester moi. En vérité, je n'ai qu'à remercier la guerre : grâce à elle j'ai échappé à la hideur du monde, et tout insensiblement j'ai franchi le palier le plus délicat de la vie, celui qui va de l'adolescence à la jeunesse.

[...]

Le cinéma ne s'adressant qu'à l'intuition sensible et point à l'entendement, il en résulte des inégalités curieuses dans son action possible sur l'esprit du spectateur, inégalités qui permettent de situer les sièges de divers états affectifs. En particulier tout ce qui concerne l'épouvante, la mort, est inaccessible au cinéma. Au contraire, si l'on s'adresse à la littérature, laquelle porte sur l'entendement, par exemple si on lit un roman policier bien fait, on connaîtra parfaitement l'épouvante. De même pour la mort à un stade plus relevé. Ces états ont donc leur siège dans l'entendement. Au contraire, les manifestations positives, comme l'érotisme, l'amour, sont suggérées bien plus puissamment par l'image que par la littérature. Cela montre qu'elles ont leur siège dans l'intuition sensible.

Curieuse conclusion que tout ce qui est vie siège dans l'intuition, et tout ce qui est mort nous vient de l'entendement. L'esprit, c'est la mort.

La vitalité américaine trouve son exutoire et son excitant dans le cinéma. Voilà pourquoi ils sont mieux adaptés que nous au cinéma. On pourrait dire que le cinéma est un

indicateur de la vitalité des peuples. Mais pour l'art, il faut un peu d'esprit, un peu de mort. L'art commence quand la vitalité se faisande.

*Le voyage muet*, si faisandé, si chargé de mort, qu'il répugne. L'art évolue vers l'esprit, vers l'intellectualité où il meurt, comme un fruit vers sa consommation.

Pourquoi écrivez-vous ? Parce que je n'aime pas très puissamment la vie.

[...]

Voir un monde merveilleux, le nôtre. Ouvrir sur lui, tout grands, les bras pour l'étreindre. Et s'apercevoir, à la fin, après des années d'ardeur impuissante, que ce monde, c'était soi et n'était que soi. Quelle duperie ! Voilà notre vie.

[...]

Aucun paradis n'est plus beau que le néant : voilà ce qu'il faudrait comprendre : toute la vie pour y parvenir.

Des nuages, il ne reste rien ; des roses, il ne reste rien ; de nous, il ne devrait rien rester. Pourquoi en serait-il autrement ? Parce que nous pensons ? Mais penser n'est pas plus qu'une épine sur la tige des roses. L'épine ne préserve pas de la mort. Pourtant... Pourtant... La pensée n'est pas un phénomène comme les autres.

[...]

Idées, déjà exprimées, mais dont la vérité m'apparaît de jour en jour plus forte, et qui sont presque mes axiomes :

La réalité est insipide.

Si je vais voir, il n'y aura rien. (Cela en songeant à toutes les merveilles du monde, qui sont là tentantes, mais qui n'ont que l'insipidité de l'être.)

[...]

Mauvaise journée, pour mon humeur. Ce printemps, trop chaud, éclatant tout d'un coup, et tombant sur un état de fatigue consécutif à une veille prolongée, me prive de tout goût pour le travail, de tout désir de vivre. Cela [se mua] en crise sexuelle. Grâce et finesse de ce visage ; docilité de l'âme, un peu bête, certainement, veule plutôt. À tout prendre, cela assura la dissolution de cette atmosphère sentimentale où j'étouffais non sans un certain contentement.

Le cœur aussi, ce matin, n'allait pas. Toute la mécanique était débandée.

Des songes que les hommes inventèrent pour peupler le vide et même l'expliquer, quelques-uns sont très beaux. Voilà les pensées que je trouve en moi, au sortir d'une sieste lourde.

Pourquoi demeuré-je sans amour ?

Hier soir, je fus heureux près d'elle un instant, au milieu des sons dont cet orchestre ridicule peuplait l'air et mon âme.

Aspect de la civilisation humaine dans le miroir des écrans, et ce luxe de plâtre argenté des grands cinémas. Étranges rêves d'impuissants dans un cercueil de clinquant.

[...]

Nous conservons les habitudes dont l'éducation marquât notre enfance, sans songer que certaines de ces habitudes n'étaient propres qu'à l'enfance et point à notre âge mûr. L'acquisition de nouvelles habitudes, et l'oubli des anciennes, qui seraient nécessaires, c'est la vie qui s'en charge, mais elle le fait lentement, mal... Il faudrait déjà donner à l'enfant les habitudes qui seront utiles à l'homme. (C'est bien ce qu'on cherche à faire, du reste, d'où la douleur de l'éducation pour celui qui y est soumis.)

[...]

Freud dit à propos d'Hamlet dont les mobiles lui semblent dériver de ceux qu'il attribue au complexe d'Édipe : « Hamlet est mis en face du devoir de venger sur un autre

les deux actes qui constituent l'essence de l'aspiration œdipienne, sur quoi son propre et obscur sentiment de culpabilité vient paralyser son bras<sup>255</sup>. »

À propos de cette lecture de Freud se confirme pour moi cette opinion déjà émise que l'accroissement apparent de mes connaissances dans quelque domaine que ce soit, suit l'adoption de signes, de symboles, ou d'images nouvelles, qui, en permettant une autre classification des faits, montre entre eux des rapports nouveaux.

Ainsi ne faisons-nous jamais que classer dans un schéma *a priori*, un quelque chose qui est distinct de ce schéma. Le travail se fait plus ou moins vite. Au bout d'un certain temps, il est assez avancé pour que les qualités du schéma s'épuisent. Il faut un nouveau schéma pour que l'on ait l'illusion d'un accroissement de connaissances.

[...]

Petite (il n'y a pas d'autre adjectif, il faut prendre avec ce qu'il y a de mièvre en lui, de bon marché, et aussi, quant à son euphonie, de pénétrant) odeur de parfum vulgaire me pénétrant dans l'odorat comme un bistouri, dans l'instant où je me penche sur son cou, et où intervient ma pollution. Et à cause de cette odeur, une bouffée de sentimentalité m'envahit l'âme.

---

<sup>255</sup> « Il est donc remarquable que ce névrosé créé par le poète échoue sur le complexe d'Œdipe, comme ses innombrables confrères du monde réel, car Hamlet est mis en face du devoir de venger sur un autre les deux actes qui constituent l'essence de l'aspiration œdipienne, sur quoi son propre et obscur sentiment de culpabilité vient paralyser son bras » ([1925] 1971 : 52).

[...]

Dans l'écrivain chez qui la pensée est la plus dense, on trouve des lacunes, des moments où son attention a faibli et où en dépit de relectures, certaines tournures, certaines phrases sans grande signification se sont laissées accepter, comme une chose acquise qu'il n'était pas utile de soumettre à l'analyse.

De tels passages, tant parce qu'ils furent l'œuvre d'un premier jet que parce que, dans la suite, l'intelligence les a toujours sautés sans les remarquer, comme fait une oreille d'un bruit familier, sont les plus révélateurs qui soient de la qualité interne de l'écrivain. Ils sont d'autant plus intéressants que l'auteur par ailleurs s'efforce d'être guindé.

Sans Craven VII  
du 25 avril 1931  
au 21 février 1932

[...]

Triste pour l'amour, que l'on aime davantage la personne que l'on aime quand on la trouve plus belle. Dépendance de l'amour à la beauté, au dessus de laquelle devrait être l'amour. La beauté cependant est encore un idéal, mais un idéal à qui l'incarnation est nécessaire. Que l'amour dépende de la beauté, résulte en somme assez logiquement de la nature de l'amour humain.

La femme qui dit : « je t'aimerais même si tu étais laid. » Serait-ce vrai ? Et la constatation si simplement faite par cette petite, constatation si exacte encore que désespérante : « Il ne m'aime plus en ce moment parce que je suis fatiguée. »

Il me souvient de ma violente réaction quand je m'aperçus qu'une femme qui prétendait m'aimer évitait de me regarder certain jour où j'étais malade. J'avais des illusions. Je n'avais pas encore constaté sur moi-même combien l'amour est à la merci des influences terrestres.

[...]

Toute ma lourdeur en face de ce jour vient moins de la laideur du temps, d'un nombre insuffisant d'heures de sommeil, que du souvenir de cette curieuse rencontre que je

fis hier soir. Comme dans la chanson, j'ai rencontré celle que j'aime. Et moi qui avais tant de choses à lui dire et dans la solitude l'aimait si intensément, je me suis, aussitôt que j'ai vue, senti débarrassé de toutes ces fièvres. Puis devant son attitude impassible, la futilité de notre conversation, j'ai senti renaître l'énigme qu'elle est pour moi. Les paroles assez indifférentes qu'elle prononça pour finir achevèrent cependant de me donner l'impression que je me détachais d'elle. « Tant pis, me disais-je, elle est trop froide et trop indifférente. » Mais ce dont je souffrais encore confusément, et plus nettement ce matin, c'est d'avoir perdu mon amour, indépendamment de l'objet auquel il s'attachait. Ce dernier point est-il bien sûr, pourtant ? Il est en contradiction avec ce que je pense par ailleurs. Échapper à l'amour procure l'allégresse. Ce n'est donc pas l'amour que je regrette, mais bien elle que j'aime encore, et regrette. Si je l'avais aimée, et que je ne l'aime plus, je serais heureux. Mais je l'aime toujours. Ce qui tue l'amour ne vient pas de la personne qu'on aime, mais de soi-même, encore que l'on ne s'en doute point. Évident, si l'on songe que l'amour se passe tout entier en qui aime.

Ces Anglo-Saxonnes sont encore pour moi un mystère. Mais, qui n'est plus tout à fait jeune, qui ne peut s'exprimer, qu'a-t-il pour tenter une femme ?

D'elle, deux gestes de l'esprit desquels je suis à peu près sûr : pour le premier, elle avait sans doute la tête bien flottante ; pour le second, il était si discret que quelquefois j'en doute encore. Mais qu'attend-elle de moi ? Qu'eussé-je dû faire ? La prendre de force, peut-être ? J'en doute. Et cette inélégance du geste à laquelle j'eusse dû me soumettre ? À de très sûrs indices, il m'a semblé qu'elle ne détestait pas la violence. Si elle est revenue,

n'était-ce pas dans l'idée qu'elle me laisserait faire ? Elle est capable de se proposer une ligne d'action et de la suivre. Elle a très bien pu venir en se disant : « Je le laisserai faire pour voir. » Et n'ayant rien vu, cela expliquerait qu'elle soit partie, après cette seconde visite, pour de bon.

Je n'y comprends rien, mais rien du tout. Il me faudrait une connaissance beaucoup plus précise de la langue, et la possibilité de nuancer mes interrogations, et l'expression de mes sentiments parlés...

Il y a de la fatigue dans tout ce qui précède. Je n'y penserais pas tant, si j'étais reposé.

Oh ! savoir, savoir ce qui se passe chez un autre, et surtout quand on l'aime, cela vaudrait toutes les sciences. La chose n'est pas impossible. Pourquoi ne pas s'attacher à cette étude.

Comprendre un être qui vous aime : la chose est aisée. Un tel être est perméable et se livre. Mais tenter de comprendre qui ne vous aime pas, c'est s'attaquer à une forteresse, qui ne paraît pas même se soucier de votre présence.

[...]

Il fait si beau que je devrais être auprès de celle que j'aime.

[...]

Il y a trois partis possibles : l'amour, la haine ou l'indifférence. Le christianisme a choisi le premier, le marxisme le second. Le troisième a toutes mes préférences.

[...]

Si je veux définir la poétique qui fut mienne (et dont je voudrais rassembler les morceaux significatifs), je dirais qu'elle réside dans le mot et le rythme de la phrase d'où il m'est arrivé de tirer d'une façon semi-consciente, des effets sans rapport immédiat avec la signification du discours, non plus qu'avec un sentiment ou une sensibilité directement éprouvés au contact du monde sensible. Jamais je n'ai senti d'abord, et exprimé ensuite, car cela m'eût semblé bas. Mais allant, sous l'empire d'une inspiration, d'une ardeur indéterminées, c'est-à-dire n'ayant pas encore la moindre idée de la forme dans laquelle elles s'incarneraient, explorer le monde des mots, j'en ai ramené parfois des ensembles qui repris par une intelligence ou même un cœur humain sont capables de recevoir une signification réelle, je veux dire à portée humaine. Le caractère de cette poésie semble alors étrange. Il ne correspond pas à du déjà vu. Pourtant tout ce qui est véritablement poésie était déjà obtenu de cette curieuse façon. Mais jusqu'à présent on ne le faisait que pour des images ou de très courtes associations de mots, que l'on juxtaposait sur une trame historique, je veux dire une trame racontant l'histoire d'une sensation, d'un sentiment, ou d'une vision du monde sensible. J'ai étendu à tout le morceau ce qui était seulement la règle pour les images poétiques.

Il me semble que je commence seulement à voir, après plusieurs années, le vrai caractère de ce que je pourrais appeler ma « poétique ». J'étais timide en face d'elle, timide, non pas pour la réaliser, mais pour l'imposer à d'autres et même à moi-même. Trop souvent je me disais : « C'est idiot », encore que je sentais qu'il y eût là quelque chose. Et cela m'empêchait de m'orienter vers ce qui était véritablement mien, au milieu des directions assez différentes dans lesquelles je m'essayais.

[...]

Suivant une idée reçue, les expériences qui se peuvent faire dans les maisons de plaisir sont particulièrement décevantes. Il semble que, pour moi, l'inverse ait plutôt lieu. Les expériences décevantes sont celles que je peux risquer avec des femmes dites honnêtes, alors qu'à bien voir les choses, j'ai trouvé dans les lieux de plaisir tout ce que je demandais à la chair. Le cœur m'a déçu plus que la chair.

Je jouais la difficulté dans cette dernière aventure : étrangère, trop jeune, d'une condition sociale inférieure, et vierge aussi, probablement. Tout était contre moi. En outre, elle était même un peu folle.

[...]

Elle était assez belle pour cette dernière entrevue. J'ai goûté l'attention qu'elle avait eue de mettre une robe et un manteau que je ne lui connaissais pas. Le manteau, d'un style très britannique, mais qui lui convenait parfaitement : de grands carreaux rayés noir et blanc : le col et les parements étaient faits d'une étoffe noire et matte qui semblait sertie dans celle du manteau, disposition qui sent d'une lieue la mode d'outre-manche. Nous avons parlé avec plus de franchise apparente. Apparente, parce qu'au fond cette conversation où nous devions, sur sa demande, révéler ce que nous avions appris l'un de l'autre, fût surtout à bâtons rompus et ne me laissa aucune indication substantielle sur elle-même et sur ses sentiments à mon égard. Pour ma part, j'ai été franc en paroles, mais m'imposant une grande réserve de gestes, employant à dessein, et parce qu'aussi c'était vrai, le passé pour lui retracer ce que furent mes sentiments. Quant aux siens, je lui avouais que je les ignorais, à part deux signes qu'il m'était donné d'interpréter, sans doute faussement. Elle eut alors cette curieuse réponse : « Deux signes ? je croyais qu'il n'y en avait qu'un. » Ce signe avait-il donc eu pour elle la même importance que pour moi qu'elle se trouvât s'en souvenir ? Mais, parlions-nous de la même chose ? Il m'a semblé qu'elle était un peu déçue de la réserve de mon attitude. Mon courage faiblissait quand elle est partie, mais je n'ai rien fait pour la retenir. J'avais encore présent à l'esprit son attitude hostile et blessante lors de notre précédente entrevue : je voulais qu'un peu de dignité, pour finir, lui fit oublier tout ce côté veule, quémendeur, implorant, de moi-même que le sentiment que j'avais eu pour elle m'avait fait trop souvent lui montrer. Je note ce geste bizarre : Tandis qu'elle parlait assise sur une table, et face à moi, elle s'est levée soudain, sans raison, et debout, me tournant le dos, elle a gagné un coin de la pièce. Elle y reste

quelques minutes. Il faisait partie de mon programme de ne pas aller la rejoindre, comme il m'était arrivé de le faire dans des occasions similaires. Donc, après quelques minutes – est-ce parce qu'elle ne m'avait pas vu la rejoindre ? – elle revient s'asseoir, en disant seulement d'une voix très calme : « *Sorry* », puis elle poursuit la conversation comme s'il n'y avait rien eu.

Après son départ, le regret d'elle a commencé de me poursuivre, comme je m'y attendais. Le bleu de ses yeux, le blond cendré foncé de ses cheveux, de ses sourcils, et sur son visage de très légères taches de rousseur, se trouvaient toujours en harmonie avec la couleur de ces étoffes soyeuses dont elle aimait s'habiller : une couleur dans la composition de laquelle semblait toujours entrer du brouillard, un quelque chose de mat et de laiteux, d'opalescent, mais sans transparence ; des couleurs qui ne vibraient pas, et composant entre elles des rapports ressemblants à des accords en mineur. Cela ne manquait pas de charme quand on y était habitué : certain bleu mat, un vert tendre et opaque, rappelaient les portraits de l'école anglaise. Je crois qu'en style de peinture cela aurait pu s'exprimer en disant que l'accord était réalisé par l'uniformité de valeur et non par les rapports de couleur.

[...]

Relu les trois premiers actes d'*Hamlet*, hier soir. Vraiment fort. Beaucoup plus « scénique », « théâtre » que je n'en avais gardé le souvenir. Aisance du génie.

[...]

Je n'ai pas dans l'écriture le « don de la vie », c'est-à-dire de créer des personnages vivants ; je n'ai pas même le « don du narrateur », c'est-à-dire de raconter une histoire qui soit capable d'intéresser. Si j'en cherche la raison, à supposer qu'il y en ait une, je la trouve dans mon scepticisme. Au fond, je ne crois pas à ces choses que sont « la vie », la « narration ». Il me semble que l'entreprise de reproduire le monde avec des mots est forcément vaine. J'y vois une tentative de conciliation, de l'ordre des tentatives morales. Et la foi me manquant, je ne peux arriver à faire dans cet ordre quelque chose qui vaille. Par contre, je crois en une certaine réalité spirituelle indépendante de la réalité sensible, je crois aux mots. Tout ce qu'on pourrait appeler ma « poésie » repose sur des mots. Et dans l'écriture, je me trouve faire au style une certaine confiance, qui me vaut de réussir. Je suis à vrai dire un littérateur. J'aime une belle phrase, un beau développement de pensée, un schéma intellectuel clair, et parce que je l'aime, je parviens à le faire. Ainsi, ce que je me trouve capable de faire est en accord avec mes convictions métaphysiques ou *vice versa*. Le *vice versa* est même plus intéressant : il montre qu'on croit, qu'on ne peut croire qu'à ce qu'on trouve de bien en soi. Fatalisme, déterminisme même de ces opinions métaphysiques.

Il y a là quelque chose qui se trouve en accord avec la théorie janséniste de la grâce. Plus j'avance, plus je trouve que le problème de la grâce est le problème crucial pour qui raisonne sur les matières morales. Et cela, je l'ai trouvé tout seul, ou plutôt retrouvé. Dans mon exposé d'une doctrine sceptique, j'en ai longuement donné les raisons.

[...]

Autre chose : je sais maintenant que celle qui m'a tant occupé s'appelle Jeannette : connaître son prénom est un accroissement sensible de l'intimité de nos relations. Je n'eusse pas cru qu'il y eût tant de magie dans un prénom (affreux) ; mais depuis quatre ans, je ne la connais que de vue, et soudain, ce matin, son prénom m'est révélé. À ce train, je serai probablement à la veille de lui être présenté, le jour de ma mort. Mais je ne tiens pas à plaisanter sur ce sujet. De connaître son nom, la faisait devenir plus simple dans mon imagination. Dirai-je qu'elle en perdait un peu de son prestige ? C'est possible. Je ne l'aime plus comme je l'aimais. Mais parce qu'elle était là, et plus près de moi qu'elle ne l'avait jamais été, – j'étais à la table située exactement derrière elle, – je suis resté plus longtemps assis, comme pour me charger des effluves dégagées de sa seule présence. Je ne la regardais qu'à peine, encore que j'eusse pu le faire sans aucunement en avoir l'air : elle était devant moi. Mais j'étais si pleinement empli de la pensée d'elle que j'avais une pudeur d'adolescent envers mon désir de la regarder : il me semblait que, malgré moi, je me serais trahi par mon insistance, et que les autres autour de nous se seraient aperçus de quelque chose : mon sentiment était pur et m'était précieux au point de ne point pouvoir encore quitter le nid de moi-même.

Il me semble que je me serai toute ma vie contenté de possibilités. Le rêve que je faisais près d'elle et sans la regarder m'était plus doux que tout ce que j'eusse pu faire avec elle (et pourtant !). Est-ce impuissance, timidité camouflée en distinction d'attitude ou distinction d'attitude ne pouvant condescendre à la vulgarité de l'action ? Timidité, timidité incurable je crois, mais timidité, il faut le noter, que je n'éprouve qu'autant que suis en

présence d'un sentiment grave. Je n'ose risquer de peur de tout perdre ; le peu que j'ai, sa simple présence, me paraît trop précieux pour être risqué.

Il faut rapporter l'inspiration sentimentale de toutes ces pages qui précèdent à une certaine fatigue physique. Douceur de cet état de dépression, dont on rougit à la réflexion.

En vérité oui, ce que j'aurai rencontré de plus doux et de plus bête dans ma vie, ce sont bien ces frôlements sentimentaux, ces abandons à un rêve impossible, en présence et à distance d'une femme dont la beauté me plaisait. Avec toutes ce fut le même rêve, et chaque fois pourtant ce rêve s'attachait de façon bien particulière à la figure qui lui donnait naissance. C'était moi, ce n'était que moi, mais aussi en ce moi la tendance à atteindre hors de ce moi une figure précise. On n'échappe pas de soi-même, mais on le voudrait. Dans cette seule volonté réside tout ce qui est possible comme évasion.

[...]

Le souvenir que j'ai gardé de mon père et qui me révèle au mieux l'identité de nos caractères, tient dans l'anecdote suivante. Mes parents, sur le conseil d'un notaire, avaient prêté 10000 francs en première hypothèque à un client de ce notaire. La guerre venue, le moratoire fit que le service des intérêts de la somme fut suspendu. Ils en conçurent à la longue des inquiétudes, allèrent trouver le notaire et se mirent enfin en rapport avec leur emprunteur. C'était un cafetier de Montrouge qui avait emprunté la somme pour marier sa fille. Je me souviens du retour de mes parents après la visite qu'ils allèrent faire à cet homme. Ma mère décrivait l'impression que lui avait produite ce faubourg de banlieue,

l'intérieur du café sordide, l'aspect commun des gens, les répliques qu'ils avaient échangées : Mais ne vous inquiétez pas, disait l'homme, vous l'aurez votre argent.

Alors, je me suis tourné vers mon père et, je ne sais pourquoi, je lui demandai :

— Et toi, papa, qu'est-ce que tu disais ?

— Moi, répondit-il, je ne pensais qu'à m'en aller bien vite.

Cette dernière phrase est textuelle. L'état d'âme qu'elle révélait m'était tellement connu que je l'ai retenue sur le champ, et qu'elle m'a frappé immédiatement comme un symptôme de l'identité de nature qui me liait à mon père. Ce qu'il y avait d'ingénu, de spontané, d'enfantin aussi dans cette saillie me plaisait, me retenait. C'était, en dépit de la différence d'âge, un aveu de camarade, une façon de sympathiser contre un ennemi : les difficultés de la vie.

[...]

Cette crise métaphysique du début de la vie, par laquelle il faut passer et qui ne peut conduire à rien est cependant nécessaire pour vous apprendre ce qu'on ne vous apprend pas dans l'éducation telle qu'elle est conçue de nos jours : elle sert à vous faire reconnaître les fondements, ou plutôt l'absence de fondements de toutes les choses ; elle vous enseigne expérimentalement la métaphysique ou plutôt le néant de la métaphysique. Ayant ainsi tâté le sol du pied, on peut prendre le départ avec un sourire et contempler les choses pour leur fragilité, au lieu d'y voir des réalités importantes. À tout prendre, il faut voir un symptôme de qualité dans cet instinct qui vous pousse d'abord vers l'absolu, vers ce qui importe le

plus. Déçu, on se rabat alors sur les pauvres apparences humaines, et, d'avoir reconnu leur vanité, vous communique pour elles la tendresse qu'on peut éprouver pour ce qui est éphémère. C'est à cause de cela qu'on les apprécie. Elles sont restituées à leur vraie nature. On doit ce point de vue à la crise métaphysique : c'en est le résultat indirect.

[...]

Ah ! s'il était possible qu'elle m'aimât comme je l'aime, si elle était troublée comme je le suis par elle, il y aurait quelque chose de monstrueux à ce que nous ne nous joignons pas. Sent-elle que mon goût de sa présence appuie sur quelque région indistincte de son âme ? Sent-elle que quelque chose frappe à la porte d'une salle d'audience mystérieuse ? Questions que je me suis souvent posé en pareilles circonstances. Que le monde serait beau si l'on pouvait répondre oui. Hélas ! j'ai peur qu'il n'y ait là qu'une illusion. Les antennes invisibles de l'amour : un leurre.

Existe-t-il ce monde invisible dont le visible n'est que la clé ?

[...]

Saisissant moment de la vie que celui que je traverse : l'esprit assez développé pour comprendre que tout ce qui a du prix est ce qui n'est pas lui ; et le corps, quoiqu'entamé par l'âge, capable encore de goûter aux plaisirs sensibles vers lesquels on se penche alors avec toute la lucidité qu'on a pu acquérir, afin de profiter en pleine connaissance de cause des

dernières lueurs que jette le flambeau. Pour apprécier la « vie » il faut qu'elle soit déjà entamée un peu en vous, et que l'on ait reconnu la vanité de ce qui pourrait être proposé comme succédané de cette vie. Avant, on ne savait pas, on se croyait éternel, et cette faculté spirituelle en germe, on s'épuisait à la cultiver. Après, il n'y aura plus qu'une ruine dans le domaine de la chair. Entre cet avant et cet après, la frontière, l'équilibre de la maturité. Il me semble que j'en ai nettement conscience.

Une fois de plus, je reconnais que l'important dans l'activité littéraire est, non pas l'objet de ce qu'on raconte, mais cette image de soi que l'on se trouve donner en racontant, et qui résulte de la position de l'auteur par rapport à ses discours. Position qui se révèle à son tour par le timbre plutôt que par le style de la phrase, le rythme, le mouvement de la pensée plutôt que la pensée.

Or, si je m'interroge, je trouve que je n'ai presque jamais donné de moi, à ce point de vue, une image vraie et qui me satisfasse. Mes notes sont trop lâches. Quand je vise au style, je n'y atteins que par des moyens d'artisan. Ailleurs je prospecte sans aucun souci de littérature et seulement en vue de la pensée. Il faudrait en venir à écrire rapidement avec style. Je suis obligé de reconnaître que les seules choses de moi qui ne font pas rougir sont celles qui, pour tout autre que moi, doivent paraître illisibles : toute la série des morceaux lyriques. Là, je suis plus vrai que partout ailleurs.

[...]

On me demande ce que je pense du mariage.

Je n'accepterai jamais qu'un être, parce qu'il m'a montré son cul, ait le droit de m'emmerder jusqu'à la mort.

Toute activité est un pansement sur une blessure, la blessure d'être homme. Plus l'homme est intelligent, plus la blessure est profonde : il faut alors tout un système métaphysique pour le panser. À degré moindre, on se contente de ce pansement provisoire, individuel, qu'est la phrase littéraire, la poésie : une expression heureuse satisfait comme une solution. À degré inférieur encore, pour le commun des hommes, ils ne s'aperçoivent pas qu'ils sont blessés, leurs occupations suffisent à leur dissimuler.

[...]

Je pensais : Qu'a-t-il connu de la vie, lui qui n'a pas aimé ? Rien. Il n'a jamais fait partie de ce réel. Connaître la vie, c'est avoir donné, ne fut-ce qu'un temps, une solution au dualisme, n'avoir fait qu'un au sein de soi-même avec le reste. Pratiquer le dualisme, c'est refuser la vie, c'est une manière de suicide, je ne le nie pas. Mais si je vois quelqu'un qui aurait toujours été dualiste, je me dis qu'il n'a pas vécu, et j'y vois comme une diminution. Pourquoi ? Il met en pratique ce que je propose en théorie. Le savant qui a vécu comme une bête, et occupé son esprit aux travaux de la raison est un sceptique comme je l'entends : il refuse la vie. Pourquoi dirais-je qu'il lui manque quelque chose ? Pourquoi suis-je prêt à reconnaître sa naïveté ? Parce qu'il ne s'est pas pratiquement rendu compte de

l'impossibilité de la vie ? Parce qu'il n'a pas été atteint par la vie ? Est-ce donc qu'une expérience malheureuse est obligatoire ? Si cela est, c'est redonner à la vie une grande importance. Sans doute, la vie est-elle impossible, mais s'il est obligatoire qu'on se rende compte pratiquement qu'elle est impossible, cela lui donne une utilité, une manière de réalité qui vaut bien plus que toutes celles qu'on peut trouver ailleurs. Le feu n'est rien, mais il cuit le bifteck. Et si le bifteck doit être cuit pour être bon, le feu devient réel, et nécessaire.

Qu'allons-nous chercher de la vie ? Un feston, un dessin inutile sur la trame possible que nous lui présentons. Si la trame reste vierge, il n'y a rien, nous n'avons rien risqué. S'il y a un dessin sur elle, ce dessin n'est rien en lui-même, mais il reste le fait d'avoir tenté le dessin qui aurait pu être définitif.

Une expérience impossible, mais nécessaire.

Je songe à cela parce que X me raconte qu'un postulant chez les Chartreux doit rester trois jours dans sa cellule en ne pensant qu'à tout ce qu'il a connu de tentant sur la terre. Manière d'épreuve qu'on lui inflige pour vérifier sa vocation. J'imagine X dans ces circonstances. Je me demande, lui qui n'a pas aimé, quelles images de la vie pourraient le retenir. Aucune, évidemment. Il n'a donc en son pouvoir qu'un vide naïf, sur lequel la religion jettera sans difficulté une arche. Mais c'est un pansement sur une jambe de bois. Si la jambe était vraie et souffrante, le pansement serait beaucoup plus difficile.

La disponibilité que je préconise, ne doit pas être acceptée comme définitive, il faut que subsiste toujours la hantise d'un monisme au sein du dualisme. Ce que ce dualisme sceptique a de bon, c'est qu'il recule le monisme, qu'au lieu de le réaliser, il le maintient

dans le domaine des rêves ; il n'en garde que la hantise. La clé du système n'est pas donnée ; il est inachevé ; afin que la conclusion ne soit pas dans l'ordre des choses temporelles, soit sur le plan des intelligibles : une hantise de conclusion, voilà la conclusion.

[...]

Un roman doit être lu d'un trait, si l'on veut en subir parfaitement l'atmosphère, celle même en vue de laquelle il a été établi. En l'écrivant lentement, en y réfléchissant sans cesse, l'auteur a chargé sa mémoire de tous les détails de son livre : à la fin, il est entièrement et simultanément présent à son esprit dans toutes ses parties, comme l'est un tableau pour celui qui le regarde. Et le roman est conçu, écrit, retouché, en fonction de cette idée de simultanéité. Comme le lecteur ne peut matériellement pas en première lecture se placer au même point de vue, la seule façon d'en approcher est de lire d'un trait. Cette simultanéité des épisodes est ainsi presque atteinte.

[...]

Une toux de fillette dans le petit matin gris. Parce que les hommes ne sont encore que peu nombreux à être debout, le décor du monde est hostile, pesant. Curieux qu'une immense multitude puisse, en somme, lutter contre tous les cataclysmes naturels, et remédier à tout, sauf à la mort. Impression déjà eue en d'autres circonstances : le grand

paquebot dans la tempête ; la ville devant la guerre, ou l'inondation. Pareils à un banc de fourmis ; on en écrase le quart, les autres continuent à œuvrer. Cela ne manque pas de beauté. Quelle proportion d'humanité faudrait-il faire disparaître pour abattre le courage du reste ? 75% au moins.

Quelle impression tire-t-on lorsqu'on se trouve en période de décadence ? Quand on vous répond : « Non, Monsieur, cela ne se fait plus, on ne sait plus le faire, on ne peut plus... » et que les hommes ont juste la force de décrocher le pot de lait que leur apporte encore un laitier qui vient de la campagne ?

[...]

On pourrait dire que parfois le style est une espèce d'algèbre de la pensée. De même que lorsqu'il fallait résoudre certains problèmes d'arithmétique par le seul raisonnement, on se heurtait à de grandes difficultés, alors que par l'algèbre et le déroulement mécanique de formules *ad hoc* on parvient à la solution ; de même il arrive parfois que la pensée éprouve beaucoup de peine à se clarifier par ses propres moyens, et qu'en posant certaines formules de style, certains équilibres de proportion, on arrive à voir clair en sa propre pensée d'une manière beaucoup plus aisée.

Valéry semble avoir fait cette utilisation algébrique du style dans ces formules : « Je me voyais me voir<sup>256</sup>. Le goût est fait de beaucoup de dégoût, etc. », formules qui bien souvent ne sont, il faut le reconnaître, que des calembours relevés.

---

<sup>256</sup> Dans *La soirée avec M. Teste* : « Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir » (1960 : 25).

[...]

Jolie histoire de G. Il était amoureux d'une fille de onze ans. « J'eusse aimé, dit-il, qu'elle me demandât un caillou brillant, du fond de la mer. J'aurais été le chercher.<sup>257</sup> »  
 Gratuité de l'objet donné en ce cas, qui n'a de valeur que par le désir de l'autre, en harmonie avec la gratuité de l'amour qu'on porte à cet être et qui n'a de valeur que spirituelle, que celle qu'on veut bien lui accorder.

Comparer cela à la souillure qui accompagne le don d'un objet de *prix* ; collier de perles des femmes.

[...]

Chaque fois que nous ne comprenons pas, nous créons un mot. Les mots sont des manières de pansements sur les blessures de notre connaissance, et le langage représente ainsi la somme de notre incompréhension.

[...]

---

<sup>257</sup> L'anecdote est reprise dans *Les dames de velours* (68) : « J'eusse aimé qu'elle me demandât d'aller lui chercher un caillou brillant dans la mer. J'y serais allé, d'un cœur joyeux, car son plaisir était le mien ; et j'y serais allé d'autant plus volontiers que son désir des objets du monde était sans rapport avec les estimations humaines ».

Un ouvrage historique n'est pas tant un document sur l'époque dont il traite que sur celle où il a été écrit. Il représente telle époque jugée par telle autre époque. Il est le résultat d'un court-circuit établi entre deux points distants de l'évolution du temps.

[...]

Le monde, au sens vulgaire, cet éclat, ce luxe, ces agitations, ces appétits, ces passions, ces rêveries, ces beautés de chair et de matière, tout cela qui palpète dans le décor des villes comme le cœur de l'humanité, du progrès, de la civilisation, n'existe que par le mirage de la vision synthétique qu'on en prend. Essayez de l'appréhender, descendez dans le détail, et cette magie se résoudra en petites vies individuelles, semées d'ennuis, de tracasseries, de luttes contre des forces sans grâce et sans beauté, en tares secrètes que toute la tâche des hommes visait à dissimuler. Voilà ce qu'il y a sous ces sourires et ces éclats de bonheur extérieur. Ce n'était qu'une vitrine. Quand on le sait, le trouve-t-on encore tentant ? Non, mais en faire partie, c'est déjà un don magnifique.

[...]

Tâche littéraire dans la matinée. Mise au point du drame dans l'après-midi. Puis reprendre, après, mon travail philosophique, pour l'achever. Il faut absolument que l'ensemble de mes conceptions philosophiques soit mis au clair, ordonné, et fasse un tout

cohérent. De même qu'il faut que cette forme poétique du drame que j'ai tant cherchée, aboutisse à une réalisation qui se tienne.

[...]

Originale confidence de ma mère : « À la sage-femme qui t'a mis au monde, j'ai donné 50 francs pour son salaire. » Ainsi, il en a coûté cinquante francs pour que je vinsse au jour. Chaque fois que je dépenserai cinquante francs, à l'avenir, je songerai que ce fut le prix de mon entrée en ce monde. Cinquante francs, c'est peu. Il n'en a pas coûté beaucoup pour ce premier pas. Dans la suite, les autres pas m'ont coûté plus cher. Maudits cinquante francs qui ont été à l'origine de toutes mes dépenses ultérieures.

[...]

Curieux état de fatigue heureuse : assis à cette terrasse de café, débarrassé d'un poids, heureux de vivre, d'être du frais. Et vu passer ces deux femmes que... La première enveloppée d'un imperméable luisant, petite, agile, au visage frais, et désirable encore. Cet instant du passé qui nous avait vu liés, quelle figure faisait-il en face de ce présent ; le soir sur un trottoir traversé de gens pressés ; elle, courant vers autre chose sans me voir, et, moi, dans une autre phase de ma vie, assis et si loin de ce passé.

Cette autre, aussi, remontant d'un plus lointain souvenir. Apparaissant soudain, debout, avec ce visage presque inchangé et que je reconnus avant que de savoir à quoi il

pouvait correspondre dans mes souvenirs. Elle était belle ce soir, belle comme j'avais oublié qu'elle l'était jadis. Mûrie, mais avec la même couleur blonde de cheveux, le même nez droit, et quelque chose de virginal, d'un peu hagard dans le regard de ses yeux clairs. Il faudra que je raconte cette aventure de jadis, et ce que j'ai pu être pour elle.

Son portrait : Deux mèches roulées en colimaçon sur les oreilles, de ce blond pâle mais métallique, dont la couleur ne doit rien à l'artifice, et dont on sent qu'il est une couleur vraie, mieux vivante. Le papillon noir au milieu de l'iris bleu, donne au regard une profondeur étrange. Le regard semble vrillé à l'intérieur. Ce sont des yeux qu'on dessinerait en fermant sur elle-même une petite spirale du trait de crayon. Il était paisible, doux, transparent aux choses extérieures ; un peu du regard bovin de Junon<sup>258</sup>. La régularité de son visage semblait l'avoir préservée des atteintes. Un peu distante, mais douce. Et je savais quelle sensibilité se cachait derrière cette impassibilité apparente.

Songer à ce que mon être physique aura pu être pour certaines femmes. Je suis passé comme une guêpe stupide à travers les toiles d'araignées de sensibilités exquises, sans même y songer, comme un niais, un imbécile, le plus lourdaud des malotrus, avec quelque chose cependant, que je ne cultivais pas alors, mais qui se rendait compte. Car, maintenant, vieilli, mûri, je retrouve pour m'y complaire sans fin, ces souvenirs de jadis et les brûler doucement pour griser de leur parfum mort une sensibilité dans laquelle l'âge, enfin, m'invite à me réfugier.

Quand je raconterai ce souvenir, si jamais je le raconte, commencer par une certaine phrase qui exprimerait cette idée : Deux choses sont venues dans notre vie, avant que nous

---

<sup>258</sup> Déesse romaine de la maternité, de la fécondité et du mariage. Elle s'était cachée sous la forme d'une vache au cours de la guerre entre les dieux et les géants.

fussions en état de les sentir, les comprendre. Nous ne nous développons pas également dans toutes les directions, et certaines attendent longtemps que nous nous y engagions. Mais quand enfin nous nous y hasardons, ces voies nouvelles ne sont pas désertes. Nous y trouvons beaucoup d'images qui, sans que nous nous en rendions clairement compte, nous y attendaient. Et nous nous trouvons savourer, avec un incroyable retard, des instants précieux de notre vie passée, que nous avons négligés quand ils appartenaient au présent. Quelle mélancolie, discrète, avertie par l'expérience, n'y aurait-il pas dans cette réflexion d'un homme qui aime, et voit insensible celle qu'il aime, cette réflexion d'un homme qui dirait sans insister, sans prétendre s'imposer, et comme acceptant la fatalité : « Vous comprendrez plus tard. » Il arrive ainsi qu'ayant évolué, changé, ayant vu se modifier en soi bien des choses, on se trouve avec des années de retard, plus près de certains êtres qu'on a jamais pu l'être au cours de ces instants où, dans leur chair vivante, ils venaient au contact de votre vie. On se rapproche de ces ombres, on se perd en pensées avec elles ; et l'on trouve dans ce commerce un charme mélancolique mais doux. Tout n'a donc pas été perdu de ce qu'on avait gâché, refusé. Ces images qui ont continué à vivre, en dépit de notre grossièreté à leur égard, qui ont attendu leur heure, quand elles viennent enfin à occuper dans notre esprit la place à laquelle elles ont droit, y prennent l'éclat des flammes mortes, les reflets de ces miroirs éteints dont parle l'anthologie. Tout en elles est diaphane, riche de filigranes précieux. Elles se sont enrichies à mesure qu'elles perdaient leur matérialité. Rien ne les diminue plus. Cette pâle lueur qui les cerne dans notre mémoire après des années d'attente sous la cendre, fait enfin jaillir les flammes de notre lampe intérieure. La communion se fait, que la vie avait refusée. Ce sont ces images que, maintenant, je

désirerais reproduire. L'instant est venu de prospector dans les richesses mortes rapportées du voyage. Qu'ai-je pu être pour certaines figures ? quelles images de moi a pu faire naître mon apparence physique, dans certaines sensibilités ? Je n'en sais rien. Mais je dirai ce que deviennent, après tant de jours et d'années, celles qui ont pu croire à juste titre n'être rien pour moi, et celles dont la gracieuse délicatesse avait cru s'être mise en vain en travers de mon grossier passage sur les chemins du monde et qui ne savait pas ce qu'elles allaient devenir plus tard dans ma mémoire, comme ces boulettes fripées qui enfin s'épanouissent en fleurs délicates dans le verre d'eau où on les jette<sup>259</sup>.

[...]

On crée d'abord, on trouve un sens après. Les deux opérations apparaissent incompatibles si l'on essaie de s'y livrer simultanément.

Dès lors, faire une œuvre littéraire, comme on fait un bois de plusieurs couleurs, avec différentes planches, dont l'une correspond au trait, l'autre au rouge, au vert etc. Un premier jet qui sera le timbre, l'atmosphère de l'œuvre ; un autre qui sera sa qualité poétique, ou telle autre qu'on avait en vue. Un autre ayant trait au sens, et qui relancera dans la pâte, des fils conducteurs pour l'esprit raisonnable du lecteur ; un autre encore qui portera sur la forme etc. Toutes ces planches successives dont la superposition assurera la création de l'œuvre peuvent être commencées dans un ordre ou un autre. (Mais savoir d'avance ce qu'on va dire, c'est se condamner à ne rien découvrir.)

<sup>259</sup> Cette image des fleurs japonaises apparaît dans *Les dames de velours* (14). L'entrée qu'on vient de lire me semble d'ailleurs comme un germe de ce que deviendra cet essai romancé.

On peut se demander si Dieu n'a pas créé le monde, et laissé à l'homme le soin de lui trouver un sens.

J'aurai toujours été préoccupé du même problème, lui donnant, pour l'exposer, des formes littéraires différentes : *Voyage muet*, *Hamlet*, *Ceci est un Drame*<sup>260</sup>, comme si la solution pouvait en apparaître plus aisément selon l'éclairage auquel il est soumis. Mais il semble infiniment probable qu'il n'y ait pas de solution, et que la meilleure expression du trouble qui est mien, et en quelque manière de moi-même, soit dans ce mouvement qui me porte d'un mode d'expression à un autre, plutôt que dans l'image statique que donne un seul de ces modes. Le problème fut l'appât qui m'a fait faire ces marches en diverses directions, et ce qui subsiste d'essentiel c'est la marche bien plus que la solution. Ainsi l'esprit est-il mû par son inspiration métaphysique, comme le corps l'est par l'instinct sexuel.

[...]

Rapport à moi-même sur les faits d'hier.

Une très nette diminution d'enthousiasme au contact du personnage réel, et la nécessité d'attendre quelque temps pour que, peu à peu, le charme renaisse. Action distractive [*sic*] de la réalité, et bienfaisante en somme. Correctif du rêve.

---

<sup>260</sup> Ce récit est donc grandement antérieur à l'année de sa publication. Voir mon introduction.

Elle ment : j'en avais l'impression, déjà. Tout en elle indique une accommodation à une atmosphère de mensonge. Je n'ai qu'un fait à l'appui d'une certitude : après m'avoir dit être rentrée à l'hôtel à 7 h 20, elle me déclare ensuite avoir pris un taxi à 7 h 10, être allée aux *Viking's* pour m'y chercher, être restée au bar un instant. Je me demande pourtant si j'ai bien compris ses explications, et je doute encore.

Pas très intelligente. Un curieux animal, si anglais. Je la vois exactement comme la femme de « Je ne parle pas français », dans la nouvelle de K. Mansfield<sup>261</sup>.

Quel est le contact de ces êtres avec le monde ?

Le geste d'elle que je préfère : Une sorte d'acquiescement complice et espiègle. Elle sourit à demi, hoche légèrement la tête comme pour dire oui en fermant à demi et rapidement les yeux. C'est une légère détente brusque d'animal qui attraperait la chose offerte, en disant un petit *yes* rapide. Une ruse qui n'engage pas, qui fait qu'elle n'est pas prisonnière de la gracieuseté de son attitude à ces moments. Mais ce qu'il est difficile de peindre, c'est la rapidité, la superficialité de son sourire en ces instants ; un sourire qui n'est pas là pour sourire mais parce qu'il fait partie de l'ensemble de l'expression. Ses épaules se penchent en avant, son buste se creuse, et un petit aboiement délicat sort de ses lèvres. Un écureuil. Elle me fait l'effet d'un écureuil.

Tout le haut du visage est d'un britannisme charmant ; la bouche n'est pas belle ; les coins en tombent un peu, comme pour les yeux, mais ce qui est agréable pour l'œil ne l'est plus pour la bouche. Peu d'Anglaises ont de belles bouches.

---

<sup>261</sup> Katherine Mansfield (1888-1923), écrivaine néo-zélandaise, connue surtout pour ses nouvelles. « Je ne parle pas français » (en français dans le titre original) est une nouvelle de 1917 publiée en 1920. La nouvelle et la scène décrite par Spitz ont en commun le café.

[...]

Mais je pense toujours à elle, atrocement, je l'aime. Je suis déprimé, abattu par trop d'amour refoulé. Je suis au moral, comme je pourrais être au physique après avoir passé la nuit avec une femme, sans la baiser.

Une expression comme le mal d'amour est grotesque, rebattue, mais d'une exactitude criante.

[...]

J'ai peur de l'ennuyer. Elle semble ne pas trouver un appui, quelque chose qu'elle attendrait, comme une sorte de support moral, une chose résistante dans l'ordre moral, mais je ne suis qu'un banc de brume. On s'ennuie dans le brouillard<sup>262</sup>.

[...]

C'est fini, comme j'ai été con de flamber comme ça.

[...]

---

<sup>262</sup> On lit dans *Les dames de velours* : « Bientôt, j'eus en outre l'impression plus grave de l'ennuyer. Je n'étais qu'un banc de brume, et on s'ennuie dans le brouillard » (167).

Soirée d'hier.

Précieux pour sa psychologie.

D'abord, cette arrivée dans la chambre de l'aquarelliste, avec elle et l'amie du chien. Amie jeune, mais massive, ayant l'aisance de ton des gens que leur situation de fortune fait écouter. Ses cheveux noirs, qui doivent être très longs, sont ramenés en torsade plate formant bandeau sur le front, et chapeau placé oblique, découvrant toute la moitié gauche de ce diadème qui semble contribuer à former la coiffure.

Elle, avec son visage chiffonné, sa voix frêle aux harmoniques fêlées, – je ne peux pas croire qu'elle ne soit pas tuberculeuse, – et cette note négligée dans sa tenue qui fait pour moi une part de son charme, restait assez lointaine pendant la première partie de la réunion. Arrivée du mari qui se montre joyeux au début. À 7 h ½ départ de l'amie au chien déclenchant le mouvement général. Elle, vient alors vers moi me demander ce que je fais et me propose de venir dîner avec elle et son mari. Je manifeste quelques scrupules polis et j'accepte. Elle demande à repasser dans sa chambre pour se changer, et dit à son mari et moi qui restons avec l'aquarelliste, que nous pourrions venir la reprendre chez elle dans un instant. *All right*. Peu après, coup de téléphone, c'est elle qui veut parler à son mari. Ils ont sans doute quelque chose à se dire que nous ne devons pas entendre car le mari s'excuse un instant et va la rejoindre dans l'autre chambre qu'ils habitent à l'hôtel. Retour du mari, nous invitons l'aquarelliste à dîner, et nous pâtons pour l'autre chambre. Chemin faisant, le mari lit une lettre. En arrivant à la porte de la chambre, j'entends distinctement un verrou qui se ferme. Le mari frappe. Voix qui crie d'attendre. Nous restons le mari et moi sur le palier ; je déclare alors qu'il serait peut-être plus simple que je les attende dans le hall, le mari

acquiesce, je descends. J'entends la porte s'ouvrir, et le mari entre en criant d'une voix brutale : C'est stupide, vous me rendez ridicule (*stupid fool*) etc. J'attends dans le hall. Le portier vient vers moi au bout de quelques instants et me dit que *Mrs* (elle), me demande au téléphone. J'y vais en souriant. C'est elle qui me prie de monter. J'arrive à la porte, j'entends la discussion qui se poursuit sur un ton élevé, je dois frapper trois fois avant qu'on m'entende. J'entre (il y bien deux chambres qui se commandent, elle ne m'avait pas menti) et j'assiste en tiers assez gêné, à une fin de discussion conjugale. Elle est délicieuse dans une robe de chambre, bleue à reflets, qui me semble être une sorte de velours, les cheveux peignés avec ce soin négligé qui la rend anglaise d'expression. Contraste des deux chambres, celle du mari ayant l'aspect hôtel, la sienne très féminine, avec des détails qui font intime, un feu de bois dans la cheminée, etc. Je sens cela, sans pouvoir l'analyser, manquant de liberté d'esprit. J'ai l'impression qu'elle a tout rangé dans les deux pièces, en l'honneur de ma venue, qu'elle s'est attachée à sa propre présentation dans son cadre, et j'en suis touché. Il me semble aussi qu'elle veut se venger de ce rôle inférieur, où je la vois dans une discussion avec son mari. Elle se venge superbement, et avec une habileté consommée. Petite, mince dans le peignoir qui moule fort exactement ses formes, beaucoup plus pleines que je ne l'eusse supposé, sa tête fine et distinguée en face du courroux marital, avec le sourire de celle qui est sûr de vaincre. Elle retourne les pointes, elle attaque son mari sur un tas de taquinerie : « Avez-vous remarqué, M. S[pitz], que mon mari était très joyeux au début de la soirée et qu'il est maintenant de mauvaise humeur ? C'est qu'il a reçu une lettre, d'une jeune fille qu'il aime... » Le mari sourit. « Bob, montrez-moi cette lettre ? » – Bob refuse, et sa mauvaise humeur commence à céder au ton de plaisanterie.

Suit alors une déclaration sur le goût général de son mari pour les blondes, accompagnée d'exemples : « Un jour il m'a laissée seule au restaurant, pour suivre une jeune fille blonde, etc. » Discussion dévie sur une allusion du mari aux préférences de sa femme. Elle rit, prend une photo sur la table de nuit. Lui menace de la déchirer. Elle me montre la photo : un type visant avec une carabine, sur un fond de têtes quelconques : tir de foire ou tir au pigeon ? « N'est-il pas *grand looking* ? C'est un baron allemand. » Ce type doit lui tenir au cœur ; il est à la base de ce goût qu'elle affiche pour tout ce qui est allemand, de son désir de retourner en Autriche, etc. Je suis content de connaître le type qui occupe son esprit : il me paraît assez moche. Le récit ne rend pas la rapidité de toutes ces scènes, de toutes ces réflexions qui se déroulent dans une atmosphère de querelle non pas grave, mais à laquelle la distinction de manières donne une légèreté, qui en fait une querelle amusée, quelque chose qui pourrait être une querelle d'amoureux, mais dont on sent que ce n'est cependant pas tout à fait ça. Cette légèreté de ton, cette tenue, rendent ma situation de tiers supportable. Lui supplie : Habillez-vous, *dear*. Il est entendu que pendant qu'elle s'habille, nous passons dans la chambre du mari. La porte reste ouverte. Elle continue à parler. La sensation que j'ai de ma présence au milieu de cette intimité est assez piquante. Mais elle estime que sa victoire n'est pas suffisante. Au lieu de s'habiller, et visiblement pour embêter son mari, elle revient en robe de chambre nous rejoindre, s'assied sur le lit du mari, et me pose des questions insignifiantes, « Qu'avez-vous fait cette semaine ? » etc. Lui supplie : « Habillez-vous, *dear*. » *No*, elle veut imposer sa volonté à elle, prolonger la conversation uniquement pour montrer qu'elle fait ce qu'elle veut, qu'elle est la plus forte. Enfin, elle va s'habiller. Nouvelle attaque à travers la porte ouverte : « Bob, dites-moi

quelle est cette jeune fille qui vous a écrit la lettre ? » « *Please, don't, dear.* » – « Si je veux savoir... » – « *Don't...* » Ceci d'une voix douce et suppliante. Elle continue. « Parions que je devine, est-elle grande ? D'abord, elle est sûrement blonde... » Lui sourit, flatté de cette insistance qui n'est pas méchante, qui ne signifie rien quant au sens des paroles mais révèle une volonté de jouer, une insistance de chatte câline. Suit un échange de répliques, très rapides et très spirituelles, toutes celles de la femme, ponctuées par un Bob d'inflexion caressante, et celles du mari, par un « *dear* ». C'est comme un jeu de volant, rapide et élégant. Le « *Please, don't, dear* » du mari revient assez souvent. Mais je le vois sourire d'un air heureux. Elle dit : « Ne croyez pas que je veuille vous taquiner, je veux savoir. » Puis brusquement : « Si nous continuons, comme ça, nous donnerons à M. S[pitz] l'occasion d'écrire un roman avec une conversation entre mari et femme. » Je ris assez fort pour qu'elle entende. Sa réflexion est fine, et montre qu'elle a compris la qualité du dialogue, et qu'elle pousse [mot illisible] jusqu'à avouer qu'il n'y a là qu'une mise en scène en l'honneur du spectateur que je fais. Puis, le mari repris, ramené à elle par toute cette escrime elle fait un nouveau pas, et annonce qu'elle ne veut pas aller dîner loin, car elle doit sortir après le dîner. Question inquiète du mari : « Où allez-vous ? » Réponse, lui reprend un air grave. Enfin, au bout de quelques nouvelles passes, elle déclare : « Au fond je crois qu'il est trop tard pour que j'aille avec vous, partez sans moi. » À noter qu'elle est complètement habillée. Une robe typiquement britannique, une grande collerette de dentelle blanche qui retombe sur les épaules : elle est vraiment délicieuse. Je devine qu'elle a voulu me montrer cette robe. À son mari : « Est-ce que cela vous ennuie que je n'aille pas dîner ? » À moi, même question : « *Do you mind...* » Je dis non. Elle insiste : « *Are you*

*sure ?* » Au fond, je suis empoisonné. Elle a envie de sa liberté par dessus tout, c'est évident. Lui, insiste encore pour avoir des explications. Elle sourit maintenant de sa victime, se montre réticente. Lui demande d'un ton suppliant : « *Don't stay all night, please.* » – Elle fait semblant de ne pas entendre. Je pars, prends mon chapeau. Alors, tranquillement, et pour mettre le point final à son succès elle a dit : « Je vais téléphoner pour prendre le thé ou dîner avec vous un jour où mon mari sera invité ailleurs. » Je dis « oui » gêné. Elle n'a dit cela que par bravade. Or, tandis que je descends l'escalier, j'entends le mari qui répète encore d'une voix suppliante, d'une voix humble : « Je vous en prie, ne restez pas toute la nuit, promettez-moi que vous ne resterez pas toute la nuit... » Il me semble deviner qu'elle ne veut pas promettre. Sa victoire est complète, elle me l'a montré, est heureuse de cette revanche magnifique. Lui qui l'aime, souffre c'est certain. Pendant toute la soirée qui fut assez morne, il n'a pas desserré les dents. Sa pensée soucieuse était ailleurs. Il faisait peine à voir, travaillé qu'il était par la jalousie. Elle joue de lui d'une façon cruelle et y prend plaisir. Il l'aime, c'est évident. Et elle exploite à fond sa supériorité.

Il faudrait dire ce qu'il y avait de jeunesse, d'habileté, d'élégance dans cette discussion. Elle est maintenant d'une force peu commune. Quelle différence avec les scènes de ménage entre latins ! Ici c'était un jeu de jeunes chiens. Le type dissimulait avec beaucoup de tenue sa souffrance qui, elle, n'était pas un jeu, et qui faisait l'arrière-plan de vérité de toute cette comédie.

Je ne sais pas si, elle, l'aime. Je ne crois pas. Mais je crois qu'elle est flattée de son amour, de sa supériorité en finesse et en élégance sur lui. Elle exploite un peu sa bonté. Elle

fait un art du « *flirt* ». Moi, je m'en fous maintenant, je joue aussi. Je reste confondu qu'on puisse être si superficiel d'attitude, alors que l'on comprend cependant si parfaitement le dessous des cartes, et je trouve très beau, ce détachement de la compréhension qu'on a des choses.

[...]

Une définition d'un certain surréalisme serait non pas tant la recherche de l'insolite dans la vie normale, que la manière de montrer le mystère d'une chose banale, dans la mesure où ce mystère tient seulement à ce que cette chose *est*.

Toute œuvre artistique, en quelque ordre que ce soit, se présente comme un choix résolu, accompagné de la solution de l'énigme qu'elle offre, et trouvant cette solution dans l'esprit qui la contemple, – qui en est alors satisfait, – mais par cela même l'effet qu'elle provoque est artificiel, puisqu'il repose non plus sur la chose, mais sur un dénouement arbitrairement réalisé dans l'esprit. Cette nécessité de faire appel à l'esprit, dans la mesure où l'esprit cherche à concilier, à résoudre l'énigme, et de faire reposer l'intérêt artistique sur ce dénouement spirituel, se traduit en clair dans la nécessité où se trouve l'artiste de *transposer*, et dans ce lieu commun que le mérite d'une œuvre d'art est lié au mérite même de la *transposition* qu'a fait subir à son sujet, l'artiste. Dès qu'il y a transposition, il y a destruction du mystère naturel à la chose et qui tient à ce qu'elle *est*. Il y a donc pour la satisfaction d'un besoin spirituel assez mesquin, destruction d'une chose beaucoup plus mystérieuse et plus grande.

Quand la résolution est complète, quand le sens spirituel apparaît en clair, on a l'œuvre, tableau ou poème, du genre artiste français, ce qui est le sommet de la petitesse si on peut l'appeler ainsi.

Si la résolution est incomplète, s'il reste malgré tout une part de mystère à interprétation libre, on a l'œuvre d'art ordinaire, mais l'effet qu'elle produit tient à cette persistance d'un mystère non pas naturel, mais dans l'esprit qui l'a créé ou qui la contemple. Ce qu'on pourrait appeler la vraie poésie entre sous cette seconde rubrique et tient en somme au mystère naturel à l'esprit. Mais ce mystère subjectif, artificiel dans le sens où l'esprit crée le mystère qui n'est en somme que l'antithèse de son besoin de comprendre. L'esprit veut comprendre ; il ne comprend pas ; d'où sensation de mystère dont il fait bénéficier l'objet à lui présenté, mais qui ne tient pas en fait à cet objet. Tous les artistes qui entrent dans la présente rubrique font donc encore appel, pour créer leur effet, à une vertu spirituelle subjective. L'œuvre, dite d'*art*, tient sa valeur et son mérite de l'esprit qui l'a créée ou de l'esprit qui la contemple. Comme telle, elle est artificielle.

Si, maintenant, l'objet est présenté dans ce qu'il est réellement, sans aucun souci de transposition, mais seulement peut-être en le [mot illisible] de l'écorce dont l'habitude l'a recouvert, et qui empêche de le voir tel qu'il *est*, l'effet qu'il provoque ne tient plus qu'à cet objet même, ou si l'on veut au mystère métaphysique qu'il représente pour l'esprit par ce simple fait qu'il *est*, mais sans que se surajoute quelque tentative spirituelle pour résoudre ce mystère. La vertu de l'effet qu'il produit repose sur l'impression initiale, primitive, le premier regard... Il n'y en a pas de plus intense, de plus fondamentale, et de plus vraie.

J'ai deux exemples récents de ce dernier mode d'action.

1° Un article dans une revue américaine : *The New Yorker*. Il raconte l'histoire suivante : Un couple dîne dans un restaurant. Au départ, le mari déclare qu'il a envie de quelque chose de nourrissant. Il regarde la carte et ne trouve pas ce qu'il cherche. Il fait appeler le garçon et demande s'il peut avoir : suit un certain nom. Le garçon appelle le gérant. Le gérant ne sait pas non plus et propose diverses choses. Entre-temps la femme commande une pêche Melba, qu'on lui apporte. Le mari commande en désespoir de cause, mais sans le faire sentir, des pommes de terre frites, et comme si c'était le résultat d'une longue délibération. Mauvaise volonté du garçon pour accepter une telle commande. Appel du gérant, qui dit : Certainement, des pommes de terre frites, commandez des pommes de terre frites. Le garçon prévient que cela demandera dix minutes. Le client n'en a cure. Entre-temps, la femme a fini la pêche Melba. Enfin, les pommes de terre frites arrivent. Le mari en mange quelques-unes puis demande l'addition. Le couple sort, au milieu de l'admiration muette et discrète des voisins qui ont suivi la scène.

2° Un film intitulé je crois : *Un oiseau dans la main*. Très court. Un homme dort sur un banc de square. Une femme arrive, Française parlant anglais et qui donne à manger aux oiseaux. Elle fait semblant d'en avoir un dans la main. La conversation s'engage. L'homme est sans emploi, c'est un comique de café concert, qui avoue que son métier est de faire des plaisanteries. La femme demande qu'il lui en raconte une. Il commence. Aux premiers mots, la femme éclate d'un rire qui dure cinq minutes, au point que l'autre est obligé de lui dire : « Mais c'est seulement le début de la plaisanterie... » (Il y a confrontation des deux races : la femme française et le type américain) Un garde vient qui emmène la femme. Le type reste seul et commence par transformer son chapeau melon cabossé par la femme, en

chapeau mou. Il trouve le pain destiné aux oiseaux que la femme a oublié. Il le mange puis en donne aux oiseaux toujours imaginaires. Il fait semblant d'en avoir un dans la main. Le garde revient, et l'entraîne.

Pour rejoindre ce qui précède à mes théories sur l'évolution artistique et à cette idée que le temps du monde désâmé commence. De la séparation qui se fait, qui s'impose, entre la sensibilité et la machine à penser, ruinant lentement toutes les tentatives de conciliation, résulte non seulement l'effondrement du monde moral, mais encore du domaine artistique, ce dont le surréalisme, la recherche de l'objet en soi, pour soi, tel qu'il est livré à la sensibilité et le cinéma, sont deux symptômes.

[...]

Sans Craven VIII  
du 21 février 1932  
au 7 janvier 1933

[...]

Il y aurait toute une thèse philosophique à écrire sur le cinéma.

L'idée générale en serait que par le cinéma, attaquant la seule sensibilité consciente, sans intervention de l'entendement, nous sommes ramenés à la connaissance du particulier en tant que tel, c'est-à-dire débarrassé de notre formation logique avec sa tendance à généraliser telle qu'elle est révélée dans le concept, – ce qui nous ramène à un état primitif, prélogique, poétique, mystique.

Mais cette transformation étant le fait non d'un contact avec le réel lui-même, mais avec une image du réel, ne nous communique qu'une sorte de mystique esthétique, satirique, et au lieu d'aboutir à créer l'unité (du monde et de nous), elle arrive à un résultat contraire en créant une unité artificielle en nous, dont nous ne savons qu'elle ne peut être qu'en nous, en sorte qu'en fin de compte le cinéma renforce le dualisme.

Si l'on rapproche cela de ce fait que le cinéma est un produit non de l'art, mais de la science, c'est-à-dire de l'effort dualiste sceptique, il apparaît comme un curieux moyen pour nous délivrer de la tendance moniste persistante au milieu d'une civilisation dualiste et nous imposant le dualisme, en orientant à faux, intentionnellement, pour mieux la saisir, cette tendance moniste, et par suite se débarrasser d'elle irrémédiablement.

Le cinéma est comme le dernier moyen employé par la science pour nous débarrasser de notre goût de croyance, de notre besoin d'unité.

[...]

Ce qui m'empêche d'écrire, souvent, est le manque de rigueur de la forme littéraire dans la prose ordinaire. Les lois de la prose sont trop vagues, trop imprécises. Ce que je pense, même, n'a aucune nécessité. D'où ni dans la forme, ni dans le fond, la sensation d'une résistance à vaincre et sur laquelle je pourrais voir, par l'empreinte laissée, se matérialiser mon travail, en même temps que je tirerais de cette empreinte une sorte de critérium de la plus ou moins grande adaptation de mon effort à son objet.

[...]

Ce livre des *Liaisons dangereuses*<sup>263</sup>, donné comme peinture de la société du XVIII<sup>e</sup>, et, comme le livre le plus vrai sur les mœurs d'alors, sent, de bout en bout, pour qui est du métier, le fabriqué et l'artifice. C'est, au contraire, le moins vrai des livres, et si je veux chercher la raison pour laquelle il nous semble donner un portrait si ressemblant d'une époque, je ne peux mieux trouver pour justifier cette opinion contestable, que la société d'alors avait mis à la mode l'artifice et le fabriqué, se faisant un point d'honneur, mais sans y attacher au fond une importance vraie, à paraître rouée, intelligente et sans préjugé ; en

---

<sup>263</sup> Roman de Choderlos de Laclos.

sorte que si ce livre est ressemblant, ce n'est pas comme on le croit, dans le détail de ce qu'il raconte, dans les traits de mœurs qu'il expose, mais c'est dans l'esprit qui a présidé à sa fabrication, dans sa recherche en vue de produire un certain effet, dans l'appel qu'il a dû faire à l'intelligence de son auteur, pour voir le jour. En un mot, ce n'est pas le livre qui est ressemblant, c'est l'auteur qui est à la mode du jour.

Pourquoi donc, peut-on se demander, ces personnages du roman qui sont montés intérieurement sur des mécaniques précises, qui n'ont pas un atome de vraie chair, dont tout le comportement est orienté par l'auteur non pas pour donner de la vraisemblance à leur personne, mais pour produire sur le lecteur un certain effet littéraire, pourquoi ces personnages nous semblent-ils, à nous-mêmes lecteurs modernes, vrais ?

Je vois à cela plusieurs raisons :

La première est que la mécanique est si précise, si habile, que son fonctionnement nous enchante, et que nous transformons volontairement cet enchantement en crédibilité, comme lorsqu'on assiste à un spectacle parfait de marionnettes. Une suprême aisance en quelque domaine que ce soit, a, en soi, quelque chose de vivant.

La seconde raison, plus importante, est que chaque être humain, souhaite plus ou moins obscurément, se comporter d'une façon purement intelligente, sans céder à la pitié, aux tentations de son cœur. On lui présente dans ce livre des personnages conformes à ce souhait secret, et il les reconnaît, il reconnaît encore ce double qui l'habite. Et il conclut à la vérité des personnages, sans songer qu'ils ne ressemblent pas à ce qui, en fait, est vrai, mais seulement à ce qui voudrait être. Ils ressemblent au double, et point à l'être vivant lui-même. Mais nous désirons si fort être ce double, que nous lui donnons de la vérité à la

mesure de notre désir. En ce sens, ce pourrait être un critérium clandestin de l'aspiration à l'insensibilité du lecteur, que de lui demander le degré de vérité qu'il accorde aux personnages de ce livre.

[...]

Écrire un Don Juan sous la forme d'Hamlet.

[...]

Écrire l'histoire de celui qui cherche naïvement et qui successivement :

- a cru au déterminisme sous l'influence d'une éducation scientifique.
- a suivi la filière administrative sous l'effet de ses antécédents bourgeois.
- à vingt ans s'est entiché d'art, de musique, de poésie sous une influence amicale.
- a cherché partout à connaître à la façon dont les gens qui l'entouraient connaissaient ; est allé au bordel quand il voyait les autres aller au bordel.
- enfin a cru dans l'ordre de la charité, s'est plié docilement à toutes les règles, et sans se poser aucune question relative au dogme, est entré à trente ans au couvent, du même pas dont il avait tenté de trouver sa voie en d'autres directions.

Sans doute, cela prouve-t-il, qu'il est sans caractère et subit les influences ; mais la dernière expérience, – dans laquelle il s'engage complètement parce qu'on le lui demande,

– prouve qu’il avait tenté toutes les autres avec la même sincérité en faisant le don complet de lui-même. Et cela est très respectable.

[...]

Dans leur vie sexuelle, seule, les gens peuvent faire preuve d’imagination et d’originalité, parce que, l’ordre social s’opposant à sa manifestation, ils ne peuvent en ce domaine, imiter ce que fait le voisin. Mais, la plupart manquant précisément autant d’imagination que d’originalité, leur vie sexuelle reste très pauvre et se borne à l’ordinaire à l’accomplissement d’un simple acte. Tout de même que si aucune manifestation de la vie intellectuelle ne pouvait être connue et publiée, la pensée de divers individus se ramènerait à quelques idées affreusement banales et élémentaires.

[...]

Il est facile de reconnaître dans un roman :

- a) ce qui a été observé et senti, puis transcrit tel quel
- b) ce qui a été observé et élaboré pour être écrit
- c) ce qui est dû à la pure imagination.

Très souvent, les notations qui entrent dans la rubrique c), si elles ont été faites avec soin, sont celles qui produisent sur le lecteur le plus frappant effet. Tout l’art du romancier

consiste à savoir les choisir entre mille qui se présentent à son esprit. L'art du roman commence seulement avec elle, et point comme beaucoup le croient avec a) ou b).

Un vrai roman n'a pas besoin d'unité artificielle de quelque ordre que ce soit. Il vit sur le tempérament, le pouvoir créateur, dynamique de son auteur.

Au contraire, une nouvelle, beaucoup plus délicate, demande une unité artificielle, qui peut être soit une unité d'action, une unité d'atmosphère, une unité due à la peinture d'un seul caractère, etc. ; mais il faut absolument qu'il y ait une unité d'emprunt relevant d'art.

[...]

Elle dit : « Je vous ai aimé pour un mot d'une très rare qualité que vous avez prononcé, un petit mot très court, mais qui était révélateur d'une grande distinction de sensibilité, d'une vraie finesse d'âme. J'y ai songé beaucoup depuis... Ce mot ? Oh ! si peu de choses. L'autre jour, comme j'étais auprès de vous, aussi près que l'on peut être, vous avez dit : Chut... »

Or, il se souvenait très bien du jour auquel elle faisait allusion et du mot qu'il avait prononcé. À ce moment, elle avait été odieuse, parlant, faisant des réflexions, exigeant inconsciemment des déclarations, maladroite de gestes, l'empêchant de faire cette chose qu'il n'avait aucune envie de faire, et qu'il sentait cependant qu'il devait faire, pour avoir la paix, pour en être débarrassée. Il s'était résolu à la faire, cette chose, le plus vite possible, et

comme par ses mots, par ses attitudes elle se trouvait sans s'en douter apporter des obstacles à cette réalisation qu'il souhaitait rapide, il en avait conçu une grande irritation contre elle, irritation dans la cause de laquelle entraient l'obligation morale où elle le mettait de faire sans désir cette chose, et la maladresse dont elle témoignait. Il avait pensé : « Ah foutez-moi la paix ; faisons-le vite et n'en parlons plus ; et bon Dieu, cessez d'être aussi assommante. » Mais, comme il ne pouvait dire ce qu'il pensait, il avait seulement soufflé : Chut...

Or, dans ce cri de haine, elle avait vu un mot d'une rare délicatesse...

Et pour tout, de tout ce qui est proféré en ce monde, il y a pareil malentendu. Quelle incompréhension est liée aux rapports qu'entretiennent entre eux les humains !

Un malentendu continuel, voilà la vie. Je suis presque tenté de croire qu'elle n'est possible que par ce malentendu.

[...]

Tout Journal, quel qu'il soit, ne cherche qu'à se répéter, qu'à affirmer la permanence. Et tout Journal, cependant, n'existe et ne se justifie, qu'autant qu'il donne des nouvelles, c'est-à-dire qu'il enregistre ce qui est changeant, et qui est imposé contre sa volonté. Aussi tout Journal se donne-t-il un démenti à lui-même par sa propre existence : il proclame ignoblement chaque jour sa fausseté.

[...]

Elle m'invite à dîner impromptu, avec elle et son mari. De la minuscule cuisine, elle sort des accessoires et la table prend immédiatement l'aspect d'une table américaine : des tasses à café qu'elle remplit d'une soupe à la tomate, devant chaque convive, et, dans une soucoupe, des feuilles de salade mêlées de tomates, de concombres et de citron. Il est décidé que je ferai l'omelette. Je demande s'il y a une poêle. Elle me répond oui, et me montre le carré de fer blanc qui sous le réchaud à gaz sert à porter les viandes que l'on veut faire griller. J'observe que ce n'est pas une poêle. Elle me répond alors d'un mot charmant : « *Don't be technical.* »

[...]

La journée d'hier dimanche, fut une des plus agréables que j'ai connues depuis longtemps ; le plus curieux est que je ne sais à quoi nettement attribuer la satisfaction que me procure le souvenir de ce jour. J'étais chaste depuis longtemps, je me sentais libre et sans pesante présence ; l'air était frais, le ciel chaud et lumineux. J'avais consacré à des travaux mercenaires, la matinée, ce qui ne m'était pas arrivé depuis des mois, et je dois dire à ma honte, que je m'en suis senti soulagé, comme on l'est physiquement après un exercice violent et idiot. Le déjeuner familial fut bref et bon. Je m'échappai de bonne heure pour une courte sieste, et vers quatre heures je partis pour ce rendez-vous qui faisait la joie de ce jour. Je l'ai revue : elle est arrivée avec le même retard ; le même profil dont la distinction ne me lasse pas, et un chapeau, un manteau que j'aimais. Ses ongles étaient toujours trop

roses : j'ai été déçu par la couleur de ses yeux qu'au grand jour j'ai trouvés moins purs, moins éclatants, et quelque peu brouillés par un cerne d'ivoire qui les entourait. N'importe, j'ai parlé pendant deux heures avec une grande liberté d'esprit et une allégresse certaine. Puis, revenu chez moi, j'ai achevé mes travaux, attendant qu'il fût très tard pour dîner. La fin de la soirée, je l'ai passée dans un fauteuil à rêver. Voilà ce que fut ce jour, qui m'a laissé un souvenir de douceur, de non-amertume, de non-pesanteur. Je n'avais rien de plus à souhaiter que ce que j'avais eu ; si tous les autres devaient être ainsi, je crois que je serais satisfait.

[...]

Il n'y a rien à tirer de ses parents, quant à l'évolution de soi-même. On en a tiré la vie, c'est assez. Un peu de tendresse aveugle, parfois, en plus : mais cela même peut être un obstacle.

Ce qui est le plus réussi dans cette exposition<sup>264</sup> de Picasso, ce sont les écartèlements, les démontages de formes humaines, pour satisfaire à des conditions de géométrie décorative qui ne sont pas préméditées, voulues, mais résultent de l'inspiration de l'instant, et plus précisément du pinceau.

---

<sup>264</sup> Il y eut, en juin 1932, une rétrospective aux galeries Georges Petit, probablement l'exposition dont il est ici question.

La peinture, même à ce degré de puissance, n'est pas subversive. C'est comme la musique. Rien ne vaut les mots et la logique, pour dire le reniement et la violence de l'esprit.

Aucune leçon particulière à tirer de chacune de ces réussites, mais de l'ensemble une impression tonique se dégage ; l'encouragement que l'on tire du contact des grands maîtres et qui est : « Risquez, essayez... » On a envie de tenter mille expériences nouvelles. Leçon d'audace, en somme ; c'est la meilleure, la seule, qu'on puisse tirer de l'œuvre d'un autre.

Tout Picasso tient assez bien dans cette boutade de lui : « Su tu ne peux peindre les pieds dans le cadre, mets-les à côté. »

Le sentiment aussi que tout cela est déjà en retard sur ce qu'on fait en ce moment, que son heure est passée...

La réussite poétique, un peu à la Cocteau, est parfois gênante, encore que ce soit elle qui fait l'intérêt de la toile : l'œil, une simple [mot illisible] retournée, dans le visage de la femme de profil, synthétisant de façon définitive, complète, et aussi schématique que possible, la pâmoison, est une réussite de ce genre. [figure ici un dessin de Spitz]

Je le préfère dans les lignes courbes plutôt que dans les angles.

L'illustration des *Métamorphoses* d'Ovide est un chef-d'œuvre<sup>265</sup>. La comparaison des planches refusées avec celles qui sont acceptées est instructive au possible. Noté ces trois visages de méditerranéen, de profil. Et surtout, au haut d'une page, dans un rectangle

---

<sup>265</sup> Édité à Lausanne, chez Skira, en 1931, avec des eaux-fortes de Picasso.

blanc, les trois traits qui font un torse de femme nue : c'est la femme, la femme tout entière, dite avec une simplicité de maître chinois.

[Figure ici un autre dessin] Il n'y est pas arrivé tout de suite. Dans une version antérieure, il avait mis un profil dans la partie droite du rectangle. Il travaille bien, comme travaillent tous ceux de son espèce : le travail ne porte pas sur une création volontaire, peu à peu enrichie ; mais consiste en un choix (avec de très légères retouches) parmi une foultitude de créations faites sans contrôle. Derrière chacune de ses toiles, on devine toute une famille de toiles similaires. Le seul moyen de trouver du nouveau, n'est pas en effet, comme ils font tous, de partir de la sensation. Il faut s'abandonner à l'inconscient, la technique aveugle de la main, faire n'importe quoi. Après on voit que ça ressemble à quelque chose. Et on peut travailler un peu dans le sens qui l'achève, mais très peu. Il y a des gens qui croient que c'est facile, qu'ils essaient donc. Marcher sans savoir où l'on va, est toujours pénible. On n'est jamais soutenu par le travail antérieur : et la sensation que, toujours, il faut recommencer, qu'on n'est pas plus loin qu'à un perpétuel début, suffit à abattre les plus déterminés des courages. Et quand on voit que de tonnes de papier, – ou de toiles et de couleurs, – on arrive à extraire rien de plus qu'un petit morceau valable, – qu'on serait même hors d'état de recommencer, – on se sent souvent prêt à tout lâcher.

En somme, des couilles formidables, qui n'ont rien voulu accepter, pas même leur sensibilité naturelle, non plus que cette habileté technique qui se forme sans qu'on y songe, et en quoi se concentre l'essentiel de tous les peintres.

Ce dernier point est important : Soit, un artiste l'est dans cette mémoire inconsciente de la main, de la sensibilité, de la chair, qui se forme peu à peu à coup d'heures consacrées

au métier, et qui est sa forme technique : c'est comparable à l'instinct d'une bête. Mais ce soi-là, comme l'instinct, est inchangeable, immuable, il se forme lentement, mais quand il est formé il n'y a plus rien à faire. D'où le coup de patte qui, en dépit de toutes les manières permet de distinguer les toiles du même auteur. C'est ce soi-là que les autres interprètent pour connaître l'auteur, pour distinguer sa sensibilité, ce qu'il est, a voulu faire, etc. Et tous ne cherchent qu'à réaliser ce soi-là, qui a l'avantage d'être un, définitif, de leur procurer le repos, et qui les aide à poursuivre leur tâche, car en lui se résume et se conserve tout l'acquis antérieur.

Or, on peut refuser d'être *soi* de cette façon. Si au lieu de partir de la sensibilité qui est toujours la même, – car on sent, quoi qu'il arrive, toujours de la même façon, – on part de l'intelligence qui est un sable mouvant et n'offre aucun appui fixe, il ne subsiste aucun résidu, aucune mémoire de ce qu'on fait ou essaye. L'intelligence est une aptitude à tout faire, elle n'a rien de déterminé, d'assuré. Celui qui entame une chose avec son instinct, est sûr de réussir, aussi sûr qu'une abeille l'est de faire une ruche ; celui qui entame une chose avec son intelligence, ne sait pas d'avance comment il va s'en sortir. Mais avec son intelligence, – et c'est sa revanche, – il peut tout tenter, tandis qu'avec son instinct il ne peut répéter que la seule et éternelle même chose.

Il faut reconnaître qu'il y a cependant une sensibilité de l'intelligence, une part instinctive inconsciente, qui, même dans l'ordre purement intellectuel, assure une certaine unité, mais cela de façon plus élastique que l'instinct de la seule sensibilité.

[...]

Curieux rêve : son image m'occupait à la manière dont elle le fait à l'état de veille :  
au milieu d'une foule d'amis. Je me confessais, aussi, ...

[...]

À ce jour, tous les points du monde desquels j'avais cru pouvoir tirer un instant d'émotion, ont perdu leur efficacité : ni N ; ni G ; ni Z<sup>266</sup>, qui chacune, à l'origine, m'avaient [*sic*] atteint, ne me touchent plus... Et je suis assez satisfait d'être libre. Ce que j'ai dit à ce sujet dans *La Chaîne des Dames*<sup>267</sup> est très vrai.

[...]

Il faudrait insister davantage dans *La Chaîne des Dames* sur ce goût que l'on a dans les premiers instants de l'amour, – ou même de l'admiration, – pour jouir de l'objet, dans les plus petits détails de la vie journalière. Savoir comment il se lave, comment il prend un savon... Le voir aux prises avec tout le mesquin de la vie, et pas seulement dans les instants supérieurs où il se montre aux autres et à nous...

[...]

---

<sup>266</sup> Peut-être None (Isabelle), Gladys et, voir plus loin, Zoé.

<sup>267</sup> Titre initial des *Dames de velours*.

Après-midi passée avec Mrs. G. et le sentiment de perdre entièrement mon temps. De quoi peut être fait la vie de cette femme ?

Heures consacrées au soin d'elle-même : ses mains, son visage, son corps. Des courses, faites avec une moue maussade et dans une agitation incompréhensible de papillon. Sa mésentente avec son mari atteint au point qu'elle ne sait même pas quand il partira pour l'Amérique et qu'il n'attend même pas les quinze jours qui sont nécessaires pour que le passeport de sa femme soit en règle... Elle sort avec des amis, a fait, me dit-elle, un dîner si abondant que les taches sont revenues sur son visage... Il est certain qu'elle n'est pas bien portante. Puis, elle m'avoue ne faire qu'un repas par jour, ne pas savoir exactement où elle mange, s'être contentée le matin même d'un plat de salade. Quand je lui demande pourquoi elle ne va plus à tel restaurant où je l'avais jadis rencontrée, elle me déclare qu'elle y a eu un soir une dispute si violente avec un de ses amis, qu'elle a honte d'y retourner...

Des paroles de haine et de dégoût sortent souvent de sa bouche, d'une haine sans portée, et comme la vengeance de quelqu'un qui est sans puissance. Cela rend le son du : *I do hate the French...* de K. Mansfield<sup>268</sup>. Cela s'adresse à notre saleté, à notre vulgarité de geste, à nos odeurs, et à notre refus de respecter les signes de la distinction dont l'éducation anglo-saxonne fait oublier le conventionnel.

Quand je lui demande ce qu'elle a fait, elle répond : *Just sitting.*

---

<sup>268</sup> Dans le *Journal of Katherine Mansfield* : « But Lord ! Lord ! how I do hate the French » (édition par J. Middleton Murry, London, Constable, 1954, p. 128).

Elle exprime son envie de faire un voyage dans l'Inde. Je lui parle de l'Inde. Au bout de quelque temps, elle m'avoue qu'une de ses amies qui a séjourné un an dans l'Inde lui a dit : L'Inde ? j'y suis restée assise et j'y ai transpiré.

Curieux son goût des « *awfully good-looking young men.* »

Elle aime plaire. Et la gracieuseté de ses menus gestes, gracieuseté étudiée, le dit mieux que tout.

Tant d'insignifiance n'est pas dénuée du sens des choses graves et profondes : elle m'avoue avoir toujours pensé à l'avenir ; elle a eu ce mot de « *wretched* » pour dire l'état où vous laisse l'amour ; elle est touchée par le spectacle de la sexualité la plus vulgaire ; un sens de l'humour aussi.

La [Célimène] anglo-saxonne, dont l'esprit serait remplacé par un souci de la forme physique.

[...]

Pourquoi ce que j'écris est-il trouvé triste ? Je trouve la vie belle, bonne, acceptable, très bien comme elle est, et vous laissant, pour peu qu'on sache y manœuvrer, une liberté remarquable tout en invitant à participer à sa beauté. Je souscris de plus en plus à cette phrase écrite naguère : « Ce que le monde offre de plus admirable, c'est que rien n'y étant imposé de façon définitive, tout reste possible<sup>269</sup>. » Je serais presque tenté de voir une preuve de l'existence de Dieu, – j'emploie cette expression pour dire la gravité et

---

<sup>269</sup> Je n'ai pas retrouvé cette phrase.

l'importance de l'effet produit sur moi par la sensation que je vais dire, – dans cette invitation *sans contrainte*, qu'offre à l'esprit le spectacle du monde. Il me semble que cela était ce qu'il y avait de plus difficile à réaliser, et qu'aucune puissance humaine n'eût été capable de cela : une chose qui *est*, qui est belle, et ne vous contraint pas à l'admirer, ni même à *être*.

Toute la laideur de l'existence tient à *nos* conceptions spirituelles. Pourquoi vouloir la grâce, quelque chose qui s'impose, – c'est une déformation de l'esprit humain qui ne veut voir la vérité que dans ce qui lui fait violence, comme une femme qui ne croirait à l'amour qu'à condition qu'on la viole. Dieu est bien plus élégant, bien plus discret. On ne nous demande que notre adhésion ; bien mieux, on ne nous la demande même pas.

[...]

Ils nous avaient invités à venir après le dîner, manger des marrons et boire du vin de Champagne. Je devais avoir une douzaine d'années. La perspective de cette première soirée, hors de la maison familiale, m'avait paru la plus magnifique chose du monde : je ne songeais plus qu'à cela et d'avance le réalisait en images. Des marrons, du Champagne. Et la chose n'eut pas lieu. C'est assez le résumé de ma vie.

[...]

Il la rencontra dans la nuit<sup>270</sup>, et parce qu'elle l'avait suivi, que visiblement il lui plaisait, et que ses grands yeux noirs avaient quelque chose d'inquiet ans son visage jeune, il l'avait accompagnée. Il hésita pourtant à la porte. Elle insista, comme un homme fait pour la femme à cette heure de la nuit : il était deux heures du matin. Elle lui promit de lui avouer ce qu'elle avait fait jusqu'à cette heure avancée, quand il aurait – selon l'expression qu'elle employa – payé de sa personne... Étrange de rencontrer dans la nuit à cette heure, une femme qui vous tient de pareils propos. Il monta à l'hôtel. Elle voulait, disait-elle, dormir dans des bras. Dans la chambre, elle se mit nue, s'allongea sur le lit, et comme il insistait pour savoir, elle lui dit qu'elle revenait d'une orgie nocturne dans la forêt de Marly. Sept autos. Une vingtaine de personnes, dont huit femmes. Trois s'étaient mises nues. Elle s'était à moitié déshabillée, avait sucé trois des femmes, quatre hommes. Elle avait joui avec son ami, le frère de son ami, et un autre qui l'avait baisée deux fois : en tout elle avait éprouvé huit fois, la jouissance, pendant qu'autour d'eux les autres s'accouplaient aussi. Une des femmes nues s'était donnée à un des hommes, en criant à tous : « C'est mon frère, je jouis avec mon frère. »

Lui, la regardait cependant. Il n'osait pas la prendre par crainte. Sa voix, tandis qu'elle parlait, était calme. Mais il comprit que la ronde orgiaque continuait à travailler son esprit, et que s'il l'avait abordée, suivie, et presque implorée à l'amour, c'est qu'elle continuait à ne voir le monde que sous l'aspect de ces corps nus en proie au désir. Elle avait voulu être à lui, comme elle avait accepté d'être à tous ceux de la forêt. D'où ce manque de pudeur, de retenue...

---

<sup>270</sup> Cette entrée est reprise, modifiée, dans *Les dames de velours* (105-110).

Elle le caressait de la main. Il se laissait faire, debout devant le corps nu allongé sur les draps. Et, peut-être, troublé spirituellement par ces évocations de chairs, par cette viande qui n'était que viande et ne voulait être que cela, il s'approcha d'elle, pour jouir sur elle, sur sa peau. Quand le liquide jaillit, elle eut un mouvement pour se rapprocher de la verge, pour mieux recevoir sur sa chair, cela qui coulait sur sa gorge, sur ses seins... Il voulut partir. Elle ne le retint pas et lui demanda de la baiser. L'électricité était allumée dans la pièce ; elle ne voulut pas qu'il l'éteignît. Toute nue, étendue sur le lit défait, le visage aux yeux grand ouverts sur l'oreiller défait, elle barbouillait de ses deux mains sa gorge et ses seins du foutre dont il l'avait inondée, prenant contre elle, et presque comme contre son cœur, cette chose qui était ce qu'elle souhaitait, ce qu'elle voulait, qui était son Dieu. Ses traits disaient une paix extatique... Il s'enfuit, avec la pensée qu'il pouvait être horrifié.

La pleine possession de quelqu'un par l'ordre charnel a quelque chose d'horifiant, ou tout au moins qui fait peur. Qui fait peur comme les fous, les ivrognes, la bêtise de l'animal, qui fait peur parce qu'il n'y a là plus rien de la raison avec quoi l'on peut compter, prévoir.

[...]

Le bord de ma fenêtre, éclairé par le soleil, jette sur mes rideaux de tulle très froncés en larges plis, une ombre qui sur cette surface prend l'aspect d'une ligne sinueuse. Cette ombre est comparable, en tous points, à ces courbes d'enregistrement de la voix humaine,

que montrent les graphiques. Et la pensée me vient que là sur mes rideaux, s'inscrit peut-être une phrase merveilleusement musicale ou poétique, et que je ne sais pas lire.

[...]

Proust dont les neuf dixièmes des choses qu'il dit, – pour ne pas donner une proportion encore plus forte, – ne m'intéressent pas, mais pas du tout, livre assez facilement son mécanisme. Quelques sensations personnelles fortement éprouvées : amour, sentiment de la nature, et impression esthétique, sont à la base de l'exposé d'un tas de ragots qu'il a retenus, et qu'il enjolive parfois maladroitement. Le tout servi dans une sauce de très mauvaise rhétorique. Cela plaît à la foule des cons qui y voient de la « vérité » et une absence de finesse littéraire qui leur est sympathique. C'est le plus souvent d'une insupportable fausseté et d'une médiocrité de « qualité » qui explique son succès.

Suite d'une idée antérieurement énoncée :

La seule occupation de l'homme qui pense est de chercher une solution au problème de la connaissance. Ce problème est l'homme même.

Toute l'histoire des idées se ramène à l'étude des solutions du problème de la connaissance. Le surréalisme, le romantisme, le christianisme, sont une reprise du problème à son origine, et la mise en face de son insolubilité, soit pour en donner une solution dogmatique (christianisme), constater l'absence de solution (romantisme), essayer de trouver une solution dans la folie plus ou moins consciente (surréalisme). Des idées telles

que celles connues sous le nom de paganisme, de classicisme, ou, dans le catholicisme, le pélagianisme, sont au contraire à l'opposé de ce problème de la connaissance auquel elles substituent un optimisme qui s'appuie sur la douceur de vivre (paganisme), les consolations esthétiques du travail d'artisan soigneusement fait (classicisme), ou la bonté du père Éternel (pélagianisme).

L'humanité étant lente à comprendre, les hommes possèdent la puissance matérielle, l'argent, le pouvoir, etc., entre 40 et 60 ans, quand leur puissance spirituelle est déjà nettement diminuée. On n'a pas compris tout de suite le jeune homme.

À noter que ce retard à comprendre, est moindre quand il s'agit d'un instinct sexuel, et qu'à cause de cela les femmes, – que l'humanité désire, – arrivent en général quand elles sont encore jeunes. Dans ce domaine, l'inertie a été vaincue par le désir. Pas toujours, cependant ; comparez dans la France de naguère, ces vieilles grues chargées d'honneurs...

[...]

Écrire d'une chose, suppose de la mal connaître. Car l'enthousiasme, ou seulement l'impulsion sensible nécessaire à qui veut écrire, ne peut naître que lors d'un contact superficiel avec cette chose. L'appréhende-t-on mieux, la connaît-on, on ne voit plus en elle rien que de banal : on trouverait ridicule d'en écrire. Aussi ne sont-ce jamais les gens d'un métier, d'un pays, d'une passion qui parlent en littérateur de ce métier, de cette contrée, des

tourments de cette passion. Écrire ne peut se faire que comme un reportage superficiel. L'ingénuité du reporter est celle de l'écrivain.

Relu un peu de Renan : *Souvenirs d'enfance...* Repris par le style. La chose parfaite n'a pas d'époque. Mais quelle âme fausse et hypocrite ! Ce satisfecit qu'il se donne à lui-même, à la fin de son livre, est d'une âme de prêtre, assez basse. Il y a là de la veulerie satisfaite ; une absence de caractère qui sent le brave pion de province, l'universitaire contrefait. Cela a le goût de la roture ; absence de race ; toute cette élégance, qui n'est qu'élégance d'esprit, sent l'acquis, le convenu ; j'ai horreur de ce premier prix de rhétorique. Le boursier, le bon élève, voilà ce qu'il est. Rien ne remplace la naissance et le don. C'est un écrivain pour notre troisième République : une République de boutiquiers.

[...]

À X qui doit entrer au couvent et à qui sa famille pose de ces sottises questions comme seule peut en poser la famille qui s'abandonne à l'inspiration relâchée du moment, on demande : Que fait-on lorsqu'on arrive ? En quelle tenue est-on ? Quels papiers faut-il ? Son père tout à coup demande : « Est-ce qu'on a le droit d'amener un petit chien ? »

X s'absente et son père et sa mère parlent de l'événement. La mère : « Ce qui m'ennuie c'est que je le trouve triste, je ne le trouve pas gai. » Le père : « Eh mon Dieu, c'est que d'entrer au couvent, ce n'est pas rigolo. »

[...]

De temps en temps, il faut procéder à une remise en cause, à la manière cartésienne, de toutes les idées, les opinions admises, et cela permet de redresser le chemin que l'humanité indolente, et qui a horreur de penser, suivait dans une mauvaise voie. Rien de profitable et de nouveau n'est atteint sans cette remise en cause.

Il me semble, en particulier, que toute la distinction des diverses activités cérébrales : sensibilité, volonté, entendement, etc. est mal faite. Il faudrait procéder à une autre classification, basée par exemple sur la nécessité d'interprétation la plus logique d'états physiologiques bien définis, comme le sommeil, le rêve, la veille, le raisonnement. User d'un terme autre que celui de conscience, ou d'âme pour désigner ce qui dort, ce qui est éveillé ; ce qui est, comment il conclut au réel. Toute la théorie de la connaissance est encore embarrassée d'une terminologie caduque.

Très juste, cette remarque de Barrès, que l'art d'écrire en prose tient à la connaissance et à la découverte du rythme convenable à l'expression d'une idée. C'est une pure question de rythme. Bien des gens, même cultivés, ne s'en doutent pas. Ils sont hypnotisés par les idées, ou les mots, ou la précision... Or rien de tout cela n'a d'importance.

Par ailleurs, ce pauvre Barrès, comme il est petit, comme tous ses motifs, même ceux dont il a fait la substance de son personnage littéraire, sonnent creux, 1900, mauvaise confiance dans une esthétique périmée. Il ne sentait rien au fond, et n'a connu de première

main ni le désir, ni l'amour, ni la volupté, ni le sang... Il sentit assez bien la mort, comme toute intelligence sans emploi.

[...]

La phrase de la branleuse aux passants : « Tu viens jouir, joli cœur ? »

Cette autre, sans chapeau, qui m'explique : « Tu comprends, je n'ai qu'un chapeau bleu, et alors quand je suce la queue d'un client, ça se voit de trop loin. »

[...]

Aucune des idées qui viennent à celui qui se promène en songeant à un livre futur ne lui seront utilisables. Tout compte fait, on ne fait pas de livre en y songeant, mais en l'écrivant, et une demi-heure de tête à tête avec la page vous vaut plus d'idées, d'idées utilisables, que des heures de promenade. Cependant, il n'est pas mauvais de vivre dans l'atmosphère de ce qu'on songe à faire, c'est une manière de préparation, mais dont la portée est beaucoup plus *morale* que technique.

[...]

Hier soir, dans ce petit chemin qui longe la côte nord de la plage d'Ag<sup>271</sup> à l'Hôtel du Langoustier, je trouve accroché au buisson qui borde le chemin, un petit sweater de femme. Je dis à voix haute : « Tiens, voilà qui a dû être perdu par quelqu'un. » Aussitôt, une voix de femme sort du maquis : « Non, ce n'est pas perdu, c'est exprès, c'est un signal. »

[...]

Notes pour D[on] J[uan].

À une femme, il dit : « Depuis dix minutes que je vous connais, vous avez déjà fait ou dit cinq ou six petites choses qui m'empêchent de vous aimer. »

— Lesquelles ?

(Les dire...)

[...]

Pas du tout le bellâtre 1900, ce D. J., pas du tout le type qui cherche à plaire, qui s'intéresse aux femmes par goût, en amateur, avec ce je ne sais quoi d'onctueux dans l'esprit qui contraste avec la netteté de la mise, et est répugnant.

[...]

---

<sup>271</sup> Spitz est alors à Porquerolles. Peut-être s'agit-il de la plage d'Argent, peut-être de la plage de l'Aiguade. Je n'ai pas trouvé trace de cet hôtel du Langoustier, qui n'existe peut-être plus.

L'aventure au cours d'un voyage solitaire est vraiment une chose admirable, parce qu'elle est mise dans un cadre adéquat : celui de la solitude où l'on s'est morfondu en l'attendant. L'intimité est immédiate avec l'autre, surtout quand l'autre se trouve placé dans les mêmes conditions. C'est le caractère soudain de cette intimité, de cette franchise qui en fait le charme : on est avec une autre comme avec un ami de dix ans, une autre qu'on ne connaissait pas il y a dix minutes, mais qui est très ancienne amie, car c'est celle qu'on a attendue depuis le commencement de la vie. Toute l'ignorance où l'on est d'elle-même, sert l'idée qu'on s'en fait. Elle ne heurte pas, ne fausse pas cette idée. Elle en est alors tout enveloppée comme d'un vêtement fait sur mesure. C'est un songe qui prend vie. On ne demande à l'autre que de donner de la vie à une image. Peu importe ce qu'elle est en dehors de cette image.

Puis, des circonstances assez extraordinaires ont marqué cette dernière aventure. Une journée de fatigue. Quelques frôlements dans l'autobus. Cette chambre prise au vol, et que j'avais refusé d'aller visiter, d'où mon impression de détachement, de vagabondage. Celle que je cherchais, absente. L'autre que je retrouve, et qui me déçoit, qui part. Mon dîner solitaire et tardif, et comme je rentrais à l'hôtel, dégoûté à la pensée de cette sale chambre où j'allais dormir, je la rencontre, – celle de la rencontre antérieure, et qu'on m'avait dit n'être plus à l'hôtel, – dans la salle à manger où elle était descendue par hasard, pour boire. Et tout de suite : « Regardez mes jambes, touchez comme elles ont chaud, j'ai attrapé un bon coup de soleil. » Elle était nue dans sa robe de plage. Nous convenons que nous irons visiter nos chambres. Elle se laisse amener sans aucune manière, me dit que je

suis le seul de tous les hommes rencontrés avec qui elle aurait eu du plaisir à rentrer, me montre des photos d'elle sur la plage qu'elle venait de faire faire par un Espagnol : 2 francs la pose. Elle raconte : « Je suis bien moche sur ces photos. Je le lui ai dit à l'Espagnol et il m'a répondu : Et comment voulez-vous que je fasse ? Si vous êtes moche, je ne peux pas vous photographier jolie. » Nous montons visiter ma chambre, sous les toits, chaleur étouffante, avec une fenêtre basse donnant sur une toute petite cour. Impression d'être complètement privé d'air. Nous laissons la porte ouverte. Et là dans cet hôtel inconnu, où l'on se baladait dans les couloirs avec une entière liberté, dans ce cabanon brûlant, étouffant, la porte grande ouverte, et la lumière éteinte tout de même, nus sur le lit, elle me raconte des histoires excitantes, se laisse peloter, avec une bonne volonté, une docilité merveilleuse, jouissant merveilleusement trois ou quatre fois. Et je finis par la prendre, comme j'avais souhaité de le faire, avec une liberté d'esprit, une docilité de sa part, qui a fait que j'ai tiré là un des meilleurs coups de ma carrière. Ce qui contribuait à me satisfaire, c'était sa façon directe de dire les choses, son absence de pudeur qui était par delà la pudeur ; une vraie, pure et simple gymnastique corporelle. Ses jambes brûlées de soleil, mêlées aux miennes qui restaient froides. Et la chaleur de l'enclos. Et le couloir vide de l'hôtel avec ses rangées de chaussures en face de ma tête qui souriait à ce plaisant concours de circonstances. En vérité, j'ai eu là l'illusion de baiser en planant au dessus du monde, sans m'accrocher, dans l'immense rigolade de tout le décor humain, de ces trains, de ces hôtels, de ces autobus, et avec le souvenir du désir que j'avais éveillé chez trois ou quatre femmes d'âges différents, au cours de cette même journée.

Elle avait mis une chemise de soie pour venir me trouver. J'ai aimé la délicatesse de cette pensée. Je sais que dans ses bagages, ce devait être la chemise préparée pour l'aventure.

Et la façon dont on se fout des autres, des voisins d'hôtel, de la conspiration d'hypocrisie qu'est le monde humain, en de pareils instants. Rien ne m'a jamais aussi peu pesé que cette aventure.

Nous décidons de regagner sa chambre. Toute la nuit, nous nous serons baladés dans les couloirs déserts : elle était au premier, moi au quatrième. Je la retrouve chez elle, regardant ses photos, et comme elle avait une soif terrible, suçant un sucre qu'elle trempait dans l'alcool de menthe Ricqlès. Toute sa petite chambre était en ordre, avec tous les objets qu'elle avait apportés pour ses vacances et qui avait cet air heureux des choses qu'on a achetées avec joie pour partir en vacances : le costume de bain, le sac en caoutchouc, les sandales de plage. Sa façon directe de demander conseil au sujet d'une lanière de sandale décollée. Pourquoi était-ce elle que je baisais ? Parce qu'elle était là.

Elle était bête, naïve, mais se livrait très simplement, très franchement. L'intimité était immédiate. C'était admirable. Et femme comme toutes les femmes, sans le savoir. Le geste d'elle qui m'a le mieux plu : Dans sa chambre, elle me dit : « Vous devez être masseur. » Et me tendant une petite bouteille d'eau de Cologne, elle me dit : Massez-moi le dos. La lumière était éteinte. Les volets entrouverts laissaient voir la rue paisible sous la lune. Elle était nue, avec un cache-sexe, sur son lit, et toute pelotonnée, tandis qu'après l'avoir aspergée d'alcool, je frictionnais son dos, son échine souple et arrondie, car elle m'avait demandé de le faire. Heureuse d'être ainsi caressée, et j'imaginai si bien ce qu'elle

pouvait ressentir que j'entendais ronronner son âme. Cette friction du dos par l'homme qui les a fait jouir, toutes les femmes l'aiment : c'était bien là le geste de l'instinct, le même partout et partout.

[...]

Le plus admirable côté d'Aragon est qu'à 35 ans, il résiste encore au monde, malgré les invites que lui vaut [*sic*] son talent, ses dons, son charme ; il ne veut pas se laisser dévorer. Voilà le vrai caractère. Peut-être le paie-t-il d'un peu de puérité ; mais il est moins puéril que toujours jeune, parce qu'il ne se laisse pas prendre. « Lycanthropie contemporaine » est le poème que je préfère dans *Persécuté, persécuteur*.

[...]

Le temps ne compte pas quand on travaille pour sa gloire.

[...]

Appeler *La Chaîne des Dames* « les visions de Mapine. »

[...]

Ces vieux personnages : Hamlet, Don Juan, sont éternels. Mais dans la figure classique que l'on a d'eux, ils sont noyés dans tout un fatras d'actions qui a beaucoup vieilli, qui dissimule leur véritable essence et ne permet pas d'en dégager toutes les nuances. Avec les moyens dont nous disposons actuellement, et la vision plus claire du problème que pose chacun de ces héros, il est possible de les présenter sous une forme plus fine, plus dépouillée.

Rajeunissement, et éclaircissement des mythes.

[...]

En faveur de la race anglo-saxonne : ce sont ceux qui se suicident le plus aisément et le plus élégamment, presque comme des Orientaux. Le Méditerranéen, et l'Européen qui en dérive, colle à la vie.

[...]

Ce à quoi le style de Gide ressemble le plus, est le style de Sainte-Beuve dans les petites notes qui de temps à autre se lisent au dessous des pages de ses *Causeries*. C'est le même fiel, enrobé, distillé avec une précaution écœurante d'hypocrisies, de calcul perfide, d'insinuation malveillante et prudente.

[...]

La pensée me revient fréquemment qu'aucun de mes bouquins, – pourtant bien subjectifs, – ne donne une idée complète de moi ou plus exactement ne donne l'idée que je me fais du monde et des choses essentielles. Il y a même dans *Le voyage muet* que je préfère, des faiblesses, des indécisions. Le sujet du livre n'y est pas encore assez dominé. Peut-être cela signifie-t-il qu'un nouveau livre se prépare en moi ? Je croirais plutôt que je n'ai pas encore d'opinion assez précise sur ces choses que je trouve essentielles. Il faudra revenir sur ces questions philosophiques, méditer : La forme littéraire est encore trop souvent indécise.

Comme l'analyse chimique d'une petite portion d'un corps révèle la nature de la totalité de ce corps ; la saveur littéraire, plus précisément la qualité d'âme que révèle une observation faite d'un point de vue purement littéraire, purement poétique est une excellente pierre de touche pour juger d'un individu, même quand il discute de choses que l'on connaît mal. En philosophie, l'expérience est très nette. Les écrits communistes révèlent une insupportable vulgarité de pensée. Bien des orateurs catholiques sont épouvantables aussi. Aragon reste d'une distinction inégalable. Breton est très souvent ignoble... C'est toujours la même remarque : « Quel crédit accorder à l'individu dont un buffet Henri II décore la salle à manger ? »

[...]

Les grands hommes me dégoûtent. Ceux que l'humanité a choisi pour être ses grands hommes ne peuvent être que bas, médiocres, à l'image de cette humanité. Mais plus particulièrement me répugnent parmi ces grands hommes ceux qui ont accepté d'être reconnus grands de leur vivant.

[...]

Il est curieux d'observer qu'en dépit de ses longues et multiples explications, l'auteur d'un système métaphysique ne parvient jamais à exprimer de façon satisfaisante et claire, le nœud central de sa pensée, le point d'où il juge toute chose. Cette idée centrale, cette position, existe pourtant dans un système bien fait, et lorsque soi, lecteur, on l'a, je ne dis pas défini, mais senti, on s'aperçoit que tous les raisonnements y convergent bien, que le système est cohérent, et par exemple que sur telle question précise, l'auteur, s'étant placé comme il l'était, ne pouvait avoir une autre opinion que celle qu'il a exprimée. Il y a une sensation du problème fondamental de la connaissance, à la base de tout système physique, sensation inexprimable, mais que la lecture attentive du système de l'auteur permet au lecteur d'éprouver à son tour.

De même, la lecture d'un poète ne devient parfaitement intelligible qu'à celui qui se replace dans les conditions mêmes de la sensibilité du poète, de manière à sentir avant que de lire, en quelque sorte. On n'a parfaitement compris un poète que lorsqu'on est devenu comme lui. Tout ce qu'il dit, vous touche alors profondément, pleinement. On le sent à plein. C'est de l'huile brûlante sur une plaie.

Ce que je disais au début être curieux, c'est ce parallélisme du philosophe et du poète. Tous deux ont une idée centrale qui est inexprimable.

Assis au soleil à la terrasse de ce café, j'ai avec beaucoup d'attention regardé défiler les femmes. En vingt minutes, je n'en ai pas vu une seule de jolie, et pourtant le lieu était assez élégant. À peine une ou deux qui eussent été intéressantes. En proie au désir, j'avais une grande acuité dans l'observation des visages féminins, et j'ai été surpris de voir combien les âmes étaient inscrites sur les figures. J'eusse pu dire de chacune de celles qui passaient quels étaient ses goûts, son caractère, son degré d'intelligence, son tempérament, etc. Il ne suffit que d'être attentif pour connaître ce que l'on appelle le monde invisible.

Il y a un passage de la position spectateur à la position acteur qui est curieux à observer en soi-même. Seul, on est souvent spectateur : on ne pose pas alors, on est généralement très intelligent, on analyse à la perfection, et l'on sent purement toutes choses. Mais dès que l'on devient créateur, on devient en même temps acteur, que ce soit dans la solitude, ou simplement au cours d'une conversation avec quelqu'un. On pose, on joue un personnage, on ne sent plus rien, on est très souvent bête, et tout ce qu'on n'a plus doit être remplacé par une certaine virtuosité d'exécution, une certaine adresse à jouer le numéro de clown qu'on se trouve avoir choisi. Cette adresse vous fait pardonner d'avoir quitté l'attitude du spectateur, la seule digne au fond quand elle n'est pas imposée par l'impuissance.

Faire ses preuves et se taire : ce pourrait être la loi des grandes âmes.

[...]

C'est un des pires lieux communs, et des plus faux, que de dire que les hommes cherchent le bonheur. Ils font tous autre chose. Peut-être souhaitent-ils le bonheur, mais confusément à l'arrière-plan de leur pensée, car un obscur bon sens les avertit que le bonheur ne se cherche pas, est indépendant de ce qu'on fait. Il en est du bonheur à peu près comme du temps qu'il fait. Il fait beau ou il pleut, sans qu'on n'y puisse rien, et l'on n'en continue pas moins à vaquer à ses occupations, tout en souhaitant peut-être un peu de soleil, mais en sachant que ce souhait est sans action sur les circonstances météorologiques. Et il est encore bien d'autres choses qui visiblement passionnent plus les hommes que leur bonheur : leurs passions précisément. Un être passionné se soucie aussi peu de son bonheur que d'un caillou des antipodes. Dans aucune des actions ou des pensées dont vit un homme, ou plutôt à aucun des moments de la délibération qui précède les actes d'une créature raisonnable, l'idée du bonheur à en tirer n'intervient comme élément à prendre en considération, et même comme élément de second ou troisième plan. Cela est à leur honneur. On fait ce qu'on veut faire, ce qu'on doit faire, quant à savoir ce qui en résultera pour son bonheur, on s'en soucie encore moins que du bonheur ou du malheur que cela apportera à autrui. Car, chose curieuse, le bonheur d'autrui est un élément qui, lui, est parfois pris en considération par celui qui agit.

L'expérience montre au demeurant qu'il n'y a aucune solution de causalité entre ce qu'on fait ou ce qui vous arrive, le domaine des actes, et celui des sentiments, des humeurs, notre état de bonheur ou de malheur. Il règne entre ces deux domaines la même

indépendance qu'entre nos actes, et le cadre météorologique où ils se déroulent. Fait-on une chose, pour qu'il fasse soleil ? C'est le cadet de nos soucis. De même, on ne fait pas une chose pour être heureux.

[...]

Conseils à des jeunes gens : Démerdez-vous pour vivre, en n'emmerdant pas les autres. (Ce qui élimine la charité, la propagande, le prosélytisme, etc. Laissez chacun agir comme il l'entend. Rien n'est assez sûr pour être imposé à autrui.)

[...]

Il y a beaucoup de femmes, et le sage se console de ne pas toutes les connaître en sachant qu'elles sont toutes semblables, et ne vous donnent jamais qu'une même chose. De même, il y a beaucoup de livres, mais qu'on se console : ils répètent tous la même chose.

[...]

Réponse à ceux qui se plaignent de la littérature subjective.

Le moi est adorable<sup>272</sup> ; et je ne suis pas de ces gens qui se tournent quand ils se mouchent.

---

<sup>272</sup> C'est bien sûr un clin d'œil ironique au mot de Pascal : Le moi est haïssable.

La littérature seule n'est pas une discipline suffisante. Tout grand écrivain fait autre chose. Renan avait la philologie et la critique historique ; Chateaubriand, l'histoire et la vie politique ; Fénelon, Bossuet, la religion (avec la piété, la théologie, la morale) ; Descartes, Pascal, les mathématiques. Ceux qui n'ont été que littérateurs, ont toujours quelque chose de petit : Barrès, par exemple ; Valéry aussi (qui doit cependant s'être infligé une discipline mathématique). Le faible de Racine est de n'avoir été qu'un littérateur. Il était assez fin pour l'avoir senti, et voilà pourquoi il a cessé d'écrire. Tout poète, qui n'est que poète est mesquin et ridicule. Un romancier qui n'est que romancier, si doué soit-il, est un peu un imbécile ; ce n'est pas un grand homme. Balzac, Stendhal, au fond, on s'en fiche complètement. À ne faire qu'écrire, on tourne au feuilletoniste, au journaliste : cela se voit très bien chez les écrivains médiocres. Il faut chercher ailleurs que dans la littérature, une discipline intellectuelle.

[...]

Curieuse vie de ces milieux bourgeois. Jusqu'à vingt ans, ils ne sortent pas de la famille, puis ils se marient, et les jeunes couples s'agrègent à d'autres couples avec lesquels ils font leurs petites sorties, prennent leurs petites distractions, ne sortent jamais ainsi d'un milieu, d'une collectivité assez close. Jamais, ils n'ont été seuls, jamais ils n'ont réfléchi. Ils vivent en colonies, ne sont jamais venus, seuls, au contact de quoi que ce soit.

[...]

La première occupation d'un réformateur religieux, ou social, ou de toute personne qui prétend s'occuper des autres, est de commencer à persuader ces autres qu'ils sont malheureux. Le piquant est que les intéressés eux-mêmes ne savaient pas qu'ils étaient malheureux, ils se trouvaient très bien comme ils étaient, et au fond, c'est eux qui avaient raison.

Mais, qu'il s'agisse de religion ou de marxisme, ce qu'on veut c'est obtenir des ardeurs, des volontés, et pour les susciter on n'hésite pas à vouloir prouver aux gens qu'ils sont malheureux afin qu'ils aient l'énergie de s'en sortir. Et c'est cela qui est écœurant, car on n'est pas sûr du tout de leur apporter le remède, après leur avoir ouvert les yeux sur leur mal. Il valait mieux qu'ils restassent aveugles.

Répondre au révolutionnaire : Le capitaliste veut me voler mon travail, c'est vrai ; mais toi tu veux me voler mon ardeur, mon enthousiasme, c'est pire.

Par ce matin froid, à huit heures, les rues du dimanche sont désertes, encore ; le ciel est découvert et le soleil d'hiver<sup>273</sup> brille. En traversant le pont, j'ai eu envie d'avoir auprès de moi, une petite fille de quinze à seize ans qui [mot illisible] comme un jeune animal, toujours prête à me suivre. Elle se fût habillée, ce matin, aussi vite que moi, aurait mis de gros bas de laine, de grosses chaussures, et pleins de vitalité nous serions allés nous

---

<sup>273</sup> Décembre 1932 ou hiver 1933.

promener ailleurs, dans la campagne... Jeunesse et vitalité... Quelqu'un de très jeune, avec lequel on ne pourrait que rire et qui apporterait une force vivante...

[...]

Cette petite Américaine n'est pas jolie, mais elle est si jeune, si vive, si souple de corps et d'esprit, et son enthousiasme est si agréable à voir, si communicatif, qu'elle est une chose charmante à avoir près de soi. Mon remords est de ne pas lui avoir montré assez qu'elle me plaisait, et peut-être de ne pas avoir assez encouragé ses très spontanées manifestations d'enthousiasme. Ma réserve est excessive. Je suis vraiment paralysé par un « *inferiority complex* » comme ils disent. Le moment le plus agréable fut, à la suite de cette entrée manquée au cinéma, – les places que nous avions n'étaient valables que pour le lendemain, – celui où je décidai brusquement d'aller ailleurs, et où nous rebondîmes dans un autre taxi. Elle avait éclaté de rire, et saisissant mon bras s'était écrié : « *Oh ! I love that, such unexpected things...* »

Elle dit des choses très justes ; a observé finement que dans ce film de quatre personnes, il était exagéré qu'il y eût deux vieux messieurs ; n'a pas voulu de carpe parce que c'est un poisson qui est gris et sale ; déclare qu'elle ne peut manger que des légumes blancs ; que dans les restaurants français les légumes ont toujours une « *touch of black* » ; que les « *string beans* » y sont excellents à condition qu'on ne mange pas les « *strings* » ; enfin en déclarant qu'en français les épinards sont au pluriel elle éclate de rire, rien ne lui

semblait plus drôle que ce fait que les épinards qui sont déjà d'une sonorité si bête, y ajoutent le ridicule d'être au pluriel.

Qu'aurais-je dû dire à la fin ? Et derrière toute mon attitude, toujours la peur de m'engager à fond.

Même impression que jadis, – quand je la regardais rire, – du charme de l'intérieur d'une bouche...

Elle est semblable à un jeune singe.

Touchant de voir qu'elle était « *dressed* ». Mais je l'aimais mieux en tenue de travail, avec ses bas arrêtés au dessous du genou.

Quand on vieillit, on ne peut plus éprouver de sentiment que pour les étrangères qui gardent un certain mystère, le mystère qu'a toute chose pour la jeunesse qui ne sait pas interpréter les indices, et, dans l'ignorance qui en résulte, peut aimer. Il est rajeunissant de ne pouvoir s'exprimer aisément, complètement. Les gestes, l'ordre physique, tout ce qui touche à l'extérieur physique prend une importance énorme, importance nécessaire à l'éclosion du sentiment.

Il est aussi admirable d'être en présence de quelqu'un qui a envie de quelque chose, qui dit « oui » avec conviction, qui montre ses désirs, avoue gentiment ses préférences. On se rend compte qu'on lui fait plaisir. Quand elle a simplement agité la tête avec un sourire, pour avouer sa préférence d'aller dans tel café plutôt que dans tel autre...

L'acuité de son pouvoir d'observation qui lui a fait reconnaître dans le public deux des acteurs qui jouaient sur l'écran, et il était plus difficile que je ne l'aurais cru de les

reconnaître, tant il y a de différence entre le visage cinématographique et le vrai visage. Ce type, assez beau sur l'écran, était quelconque dans la foule.

[...]

Au marxiste à qui je déclarerais : Que voulez-vous que me foutent tous les biens matériels, tous les comforts modernes, toutes les améliorations de mes conditions d'existence, quand trois murs et trois planches, une paille et de quoi ne pas mourir de faim, me suffisent ? je sais bien la réponse qu'il me ferait : « Sans doute ces avantages matériels ne signifient-ils pas grand-chose en eux-mêmes, mais ils ne sont pas poursuivis comme tels, mais bien comme moyens grâce auxquels la conscience, l'esprit, plongés dans un bain plus riche, pourront s'améliorer, se développer. » Et là, je crois qu'il aurait raison. Car l'amélioration du milieu matériel a certainement un contrecoup sur la qualité de la pensée. Il est difficile, par exemple, pour qui ne fait résider l'esprit que dans la pensée dialectique, la raison, de nier que tel perfectionnement matériel : microscope, télescope, aciers spéciaux, instruments de précision, etc. n'ait pas conduit à une amélioration du savoir humain et même à un affinement des moyens mathématiques de la pensée, c'est-à-dire à ce qu'il y a de plus pur dans la pensée...

Pour échapper à cette argumentation, il faudrait ressortir l'ordre moral, distinguer de la pensée la raison, l'esprit, la qualité de l'esprit, et se réfugier dans l'esthétique, dans la morale ordinaire, dans ce qui concilie l'individu, ce qui le finit... et cela serait à l'opposé de tout ce que je pense.

[...]

Il est sûr que je suis désappointé. Pourquoi ? Une impression générale, vague encore que certaine, d'indifférence, ou en tout cas de moindre intérêt, en moi-même. Je perds un peu mon prestige à être mieux connu, peut-être, et cela est douloureux.

Un grand retard à venir, d'abord ; une hâte à partir ensuite, – ce n'était pas sa faute, la pauvre petite ! – ; et, à deux reprises, cette réflexion vraie mais d'une précision trop dure : « Si nous commençons maintenant, nous ne partirons jamais... » Cette clairvoyance *exprimée* n'est pas d'une amoureuse. L'impression aussi qu'elle était ailleurs autant qu'avec moi ; que les rencontres des derniers jours lui avaient plu, qu'elle y penserait, que je n'étais qu'une toute petite part. Et j'aurais dû me montrer plus mâle, plus énergique, mais je ne suis pas assez indifférent pour ça. Pour être aimé, pour que les gens s'intéressent à vous, ou plutôt à ce travail, à cette opération qu'est l'amour dont on leur offre l'occasion, il faut leur donner l'impression qu'il y a un but à atteindre (et cela est vrai pour n'importe quelle forme d'activité humaine). Ce but, il est fort bon de le fournir sous forme d'une indifférence que l'autre devra vaincre : que la femme pense : il se moque de moi, mais je veux me l'attacher, je veux m'en faire aimer, et alors elle s'y efforce... Mais, si on l'aime, on lui montre que du premier coup elle a tout ce qu'elle veut, tout ce qu'elle peut obtenir. Sûre, de ce côté, elle pense alors à autre chose : c'est humain.

[...]

Une des réflexions les plus émouvantes de G., dans sa naïveté, était : « Quand je pense qu'à trente ans, je n'ai pas encore pu une seule fois partir, pour le Midi, pour n'importe où, avec une femme que j'aimerais. »

[...]

Dès qu'on aime, on est vulnérable. Il faut beaucoup d'or pour défendre la brèche ouverte ainsi en soi-même. De l'or, pour offrir à celle qu'on aime de quoi la faire sourire ; de l'or, pour soi-même, pour tenter de lui plaire par des dehors, par l'extérieur ; de l'or pour échapper à la médiocrité des petits détails qui tuent l'amour ; de l'or pour se soustraire, avec son amour, au contact des autres...

Si je suis seul, que m'importe l'or, je suis, retranché en moi-même, imprenable. Je me moque de ce que les autres font ou pensent ; de la façon dont je leur apparais ; de ce qu'ils s'imaginent à mon objet. J'ai une merveilleuse indifférence au monde, qui peut d'ailleurs, exercer une certaine attraction sur certaines. Tout change, dès que j'aime. Je prends conscience de ma misère matérielle. Être gueux en amour, rôle impossible. L'amour aussi est un luxe matériel.

Ce n'est pas cette attitude hautaine, distante, que je me reproche en elle-même. Je vivrais très bien avec cette force de la solitude, et les autres, tous les autres, au fond me sont indifférents. Mais où le bât me blesse, où je vois une fissure, c'est dans la pensée que par cette attitude je pourrais passer à côté d'une sympathie offerte, la décourager par mon

indifférence, alors qu'il n'y a rien de plus merveilleux. Ainsi ne suis-je pas sûr de moi-même, de mon isolement, car il ne dépend pas de moi qu'il cesse. Il suffit que de l'extérieur, une tentative de sympathie s'annonce pour que j'abaisse tous mes ponts-levis, et rougissent de la pauvreté de l'intérieur de ma tour d'ivoire. Ainsi, je reste à la merci du premier sourire...

[...]

Je l'aime, je l'aime toujours<sup>274</sup>. Son image ne me quitte pas. Par cette splendide journée, je me demandais ce que je faisais à être loin d'elle ; je ne profitais pas de la vie ; je gâchais les possibilités merveilleuses qu'offrait la Nature. Quand on aime, et tant qu'on aime, il faut être avec l'être qu'on aime.

[...]

Cette histoire du pot de lait froid, – *ice cold*, – qui chaque matin me faisait penser à G. G<sup>275</sup>. se renouvelle. Je songe qu'elle m'a dit (Tony) que lorsqu'elle travaillait, elle se levait chaque matin à six heures ½ et se glissait parmi les bœufs pendus à l'étal des boucheries du quartier, spectacle qui lui coupait l'appétit. Chaque matin, quand je me lève tôt, je songe à elle frayant dans la brume froide. L'énergie de ce jeune corps...

---

<sup>274</sup> Il s'agit de Tony (ou Toni), la jeune Américaine lesbienne.

<sup>275</sup> Gladys Greenlee.

[...]

Je viens douloureusement au contact de ma pauvreté matérielle, du fait que j'aime. Le renoncement, pour ne pas être pénible, doit être entier ; et je n'ai pas renoncé à l'amour comme il le faudrait. Mais si je renonçais à l'amour, alors il n'y aurait plus rien. Rien, rien. Ça ne vaudrait plus la peine de continuer à vivre.

Aujourd'hui huit jours que je ne l'ai vue. Je l'aime. Un peu moins peut-être, mais j'y pense comme à la seule chose que je souhaiterais en ce monde.

[...]

Je l'aime. Dans ces décors heureux, je me demande ce que je fais loin d'elle. Ce qu'elle fait ; pourquoi je ne suis pas avec elle... Il faut attendre lentement que je guérisse.

[...]

Être heureux ? Quand je ne peux m'appuyer sur rien d'elle qui à mon égard éprouverait quelque chose... Impossible. Si durant que je suis loin d'elle, je pouvais penser à une réflexion d'elle, à un geste, à un regard, à quelque chose qui me permettrait de croire qu'elle pense à moi. Mais rien, rien...

[...]

Heureux, oui très heureux, hier soir.

Je l'ai revue, sans déception, et l'ai trouvée plus gracieuse encore que je ne l'attendais, vivante et gaie dans son lit. Une image que je voyais de nous deux, pendant qu'elle riait : sa tête de gosse sommeille, moi, assis au pied du lit, et l'expression éclairée par la vision même que je prenais de nous deux. Il m'a semblé la sentir plus proche aussi. Nous riions tous deux de la même façon, au même moment, et à deux reprises, la même phrase, nous l'avons dite ensemble.

Une sensation de légèreté et d'allégresse ne m'a pas quitté de la nuit.

Elle avait eu cette phrase quelques jours avant au téléphone : « *There is nothing like a blonde.* »

[...]

Mourir en regardant tes yeux, au fond de tes yeux.

Ta poitrine régulièrement se soulève, mais un jour, un soir, une de ces inspirations sera la dernière ; leur nombre est compté ; c'est un peu de ce chapelet unique et qui aura une fin que tu consens à égrener dans mes bras<sup>276</sup>.

---

<sup>276</sup> Dans *Ceci est un drame* : « Ah ! me perdre, me perdre au fond de tes yeux, mourir en regardant tes yeux... Cette poitrine que je serre, un soir, une de ses inspirations sera la dernière. Le nombre en est compté. C'est un peu de ce chapelet unique et qui aura une fin, que tu es venu égrener dans mes bras... » (187).

Relu hier soir le *Télémaque* d'Aragon. Splendide élégance ; une souplesse comme personne n'en a jamais eu. Faiblesse de la doctrine philosophique : l'idée de derrière la tête n'est pas encore mûre ; mais cela, on s'en fout.

[...]

J'éprouve maintenant pour toute l'espèce humaine une grande pitié, une grande commisération quand j'y pense ; mais il ne faut pas que je les voie.

[...]

Aussi bien que quiconque, je crois savoir ce qu'est l'art d'écrire, et connaître tout l'artisanat du métier d'écrivain ; et j'ai essayé presque tous les genres. Eh bien, je peux dire que la belle phrase c'est très facile, que la sensation rare est à la portée de tout le monde, que la poésie verbale est uniquement question d'audace et de confiance, que tout ce qui ne met en jeu que les dons d'artiste (Racine, etc.) est aisé, que tout ce qui repose sur le sentiment métaphysique de la gravité de l'existence (Pascal, etc.) est également facile : on transcrit ce qu'on éprouve ; mais, de toutes les activités littéraires, la plus difficile est l'activité constructive dans l'ordre de la pensée. Penser et écrire en même temps qu'on pense, voilà le point de délicat. C'est le *Discours de la Méthode* qui est ce qu'il était le plus difficile d'écrire.

Être artiste c'est facile, parce qu'on l'est ou on ne l'est pas. Mais pour penser, il faut peiner.

[...]

Après le coup de téléphone qu'elle m'a donné, je me suis trouvé manifestement et profondément heureux, au point que tout changeait de face. Il est remarquable de voir combien l'amour nous met sous la dépendance d'un être.

[...]

Revenant sur ce que j'ai pensé et dit antérieurement.

Le plus clair de ces expériences sociales qui se déroulent de nos jours : communisme, fascisme, etc. est que les hommes peuvent s'enthousiasmer pour n'importe quoi, et que le succès d'un régime social et politique, n'est pas le signe du bien-fondé des valeurs spirituelles ou philosophiques qui sont à la base de ce régime. Là encore, ce sont les impondérables qui décident. Il n'y a pas de sanction réelle et probante d'un système philosophique. Toute affirmation qui tirerait du succès des arguments d'apologétiques serait fausse. On a vu réussir les systèmes politiques les plus divers, les systèmes religieux les plus opposés, cela ne prouve pas qu'ils soient vrais. Ce qu'on peut en tirer, c'est que logiquement, métaphysiquement, il n'y a qu'une seule vérité, quand on la fait reposer sur la raison ; mais du fait que le succès montre qu'il y a plusieurs vérités, il faut bien conclure

que la vérité qui se tire du succès n'est pas celle qui repose sur la logique ; la vérité qui se tire du succès est d'ordre psychologique : ce qui a du succès, c'est ce autour de quoi peut se cristalliser, étant donné un certain état de choses, l'enthousiasme des hommes. L'expérience montre que cet enthousiasme se cristallise autour de n'importe quoi. Donc, la vérité c'est l'enthousiasme, c'est la valeur psychologique, ce n'est pas la valeur logique déduite *a priori*. En cela, on peut dire d'ailleurs, – et c'était évident, – que l'expérience sociale est d'ordre humain, d'ordre alogique, d'ordre sentimental.

L'expérience physique, la conquête matérielle, la possession de la Nature physique, semble au contraire une conquête logique. Et pourtant, à aller voir de près, et non plus *a posteriori*, dans l'instant où la science se fait, où le progrès se forme, on verrait que les valeurs humaines d'enthousiasme jouent un rôle et peut-être plus grand que les valeurs logiques. On peut comparer [mot illisible] l'inventeur et le savant. L'invention est alogique, très souvent. Oui, la raison, je le crois, est une méthode, un outil de bibliothécaire qui permet de classer ce qui est acquis, mais point d'acquérir.

Cependant, je m'en tiens toujours à cette déclaration : Il n'y a de nouveau en ce monde que ce qui résulte de l'activité intellectuelle.

La conciliation de ces deux dernières déclarations se ferait dans cette proposition que c'est l'imagination qui est créatrice, et non la raison.

Le caractère Bovary n'existe pas qu'en province. On le trouve à Paris, chez des femmes qui sont non pas seulement prisonnières de leur rang social élevé, mais – cela est plus courant et plus intéressant – prisonnières de leur intelligence. Je pense à deux

exemples très nets, M et H. Il y aurait là une étude curieuse à faire, et qui serait comme le côté féminin d'Hamlet. À la réflexion, Mme Bovary est un Hamlet féminin, en effet : je n'y avais pas songé jusqu'à présent.

Une femme intelligente trouve malaisément l'emploi de son intelligence, plus malaisément qu'un homme même, – l'homme pouvant se contenter d'aventures vulgaires auxquelles elle ne veut pas s'abaisser. Et parmi les hommes qui feraient des amants, il y a une proportion infime d'intelligents qui pourraient leur convenir ; il y a encore moins d'hommes intelligents parmi ceux qui baisent qu'il n'y a de femmes intelligentes ou à peu près telles, parmi celles qui baisent.

Ajouter à cela que l'homme intelligent détache plus aisément son intelligence, et se satisfait d'aventures vulgaires, tandis que la femme intelligente, parce que femme, sensualise l'intelligence, lui donne une valeur vivante, qui l'empêche de se contenter du vulgaire.

En résumé, peindre une Bovary des villes, isolée par son intelligence, et au milieu d'une foule d'aventures possibles.

L'isolement de X est assez bien rendu par cette réflexion. Comme je demandais à G ce qu'il pensait de cette femme, il m'a dit : « Je ne la baiserais pas, je ne lui ferais même aucune complaisance ; mais je la branlerais volontiers. » Cela résume parfaitement l'attitude des hommes vis à vis de ces femmes.

Sans Craven IX  
du 8 janvier 1933  
au 16 mars 1935

Que le littéraire, le romancier surtout, est comme le cabotin qui incarne à volonté n'importe quel rôle. Le romancier fait parler tous ses personnages, il doit être sans personnalité propre, et prête tous les écarts de sa pensée à Pierre ou à Paul, tout lui est bon, et pour que les contradictions disparaissent, il lui suffit de les partager entre deux personnages.

Or c'est là l'inverse de la tendance que j'ai fait mienne. J'ai toujours cherché à penser rigidement, dans le même sens, et à résoudre les contradictions. C'est beaucoup plus difficile. Mais il faut en passer par là ; il n'y a pensée que si soumission à cette contrainte.

[...]

Il faut insister dans D[on] J[uan] sur l'euphorie où vous plonge le contact simultané avec plusieurs âmes, plusieurs désirs, l'indulgence que cela procure à l'égard du monde.

[...]

Le contrepoint sentimental. Titre qui remplacerait avantageusement le Quadrigue. Il permettrait de peindre l'état dans lequel on se trouve sous l'effet d'un amour réparti entre plusieurs êtres. Il n'y a pas de raison pour que l'amour ne puisse être également réparti

entre deux objets : on trouve dans la nature des jumeaux, et même trois enfants à la fois quelquefois.

[...]

Il est de fait que je ne suis pas sympathique aux autres hommes. À vrai dire, ils me font un peu peur, et je n'ai pas le goût de me jeter à leur cou, ce qui est toujours nécessaire pour forcer leurs sentiments. Mais je ne les hais pas. Je définis assez bien mon attitude quant à l'humanité. Je ne lui accorde pas en bloc et indifféremment ma sympathie ; je tiens à pouvoir intervenir en tant que je juge, à dire à celui-ci que je l'aime, à tel autre qu'il me déplaît, car il me semble que l'amour que j'accorde ainsi a plus de prix du fait qu'il n'est pas indistinctement distribué. Je peux ainsi les classer, et mettre à part, très au dessus des autres, et suivant un barème qui m'est propre, ceux qui sont beaux, qui me semblent avoir une belle âme, qui sont intelligents, etc. Ainsi ma morale est subordonnée à des raisons esthétiques, au sens large. Je ne les aime pas parce qu'ils sont hommes ; je les aime pour certaines qualités qu'ils possèdent... De même, jadis, lorsque je faisais passer des examens, je n'étais pas de ces examinateurs qui, à tous les candidats, donnent indifféremment une note voisine de la moyenne, je cotais de 0 à 20, j'étais sur toute l'échelle des valeurs les facultés des candidats.

Il me semble qu'agissant ainsi, j'interviens plus efficacement et que ce m'est une façon de jouer mon rôle. Mais je ne le fais pas seulement pour intervenir, pour justifier ma présence, ce qui serait assez bas, je le fais par déférence pour les idées qui président à mon

classement, et qui prennent pour moi une valeur assez absolue. Si je mets à part un être, ce n'est pas tant parce que *je* l'aime, que parce que je me fais de l'Amour une idée très haute.

[...]

De quelle détresse on paye quelques moments d'espérance ! Soirée hideuse dans la solitude. Au réveil de l'insomnie, je n'ai pas retrouvé tout de suite la pensée douloureuse ; je pensai d'abord au rêve qui m'occupait, même avec un certain plaisir, puis tout à coup j'ai retrouvé. Il n'y avait pas lieu d'être heureux, mais je suis resté surpris d'avoir pu oublier quelque temps ce qui me faisait malheureux, un oubli complet, absolu. Pendant les deux heures d'insomnie, j'ai relu le *Sermon sur la Montagne*, avec une grande lucidité d'esprit. Dans saint Luc, l'ange de l'Annonciation dit en parlant de l'Esprit saint à la Vierge, « il te couvrira de son ombre. » J'avais employé cette expression, sans le savoir.

Dire comme le fit [*sic*] Freud et son école, que l'inconscient a parfois pour tâche de nous faire oublier le conscient, de protéger le sommeil, de réaliser le désir, c'est prêter à l'inconscient une conscience, ce qui est aussi ridicule que ces gens qui discutant sur les mœurs des insectes d'un point de vue anthropomorphique, s'exciteraient sur l'industrie de l'instinct. L'instinct n'est merveilleux que pour l'intelligence.

[...]

G. me dit : J'ai vérifié votre axiome et sa force : « On ne peut coucher qu'avec la femme qu'on aime, ou avec des putains. »

[...]

Écrire le conte de celui qui baise une dernière fois la femme qu'il aime, avant la mise en bière.

Écrire, à la manière d'Hamlet (une cinquantaine de pages), le drame de la femme intelligente.

Relu un peu *l'Éducation sentimentale*. Flaubert y transparait derrière ses personnages beaucoup plus que je n'en avais gardé le souvenir. C'est une certaine vulgarité bon enfant ; un goût de la blague, et soudain des réflexions simples et pauvrement humaines très justes, très profondes, et procédant d'une autre observation très sûre. Ce qu'il y a de vulgaire et de douloureux, ce sont de certains mots comme : « Les cimes des arbres se mamelonnaient<sup>277</sup> », ou plutôt : « Il lui prit les lèvres » ou cette réplique qui revient souvent « Mille grâce ». Les personnages sont sans finesse de gestes et d'attitudes, et même sans finesse dans l'expression de leurs sentiments justes et sincères cependant. Noter aussi la monotonie du procédé descriptif, toujours le même. De petites phrases, avec des

---

<sup>277</sup> « Presque toujours, ils se tenaient en plein air au haut de l'escalier ; des cimes d'arbres jaunies par l'automne se mamelonnaient devant eux, inégalement, jusqu'au bord du ciel pâle ; ou bien ils allaient au bout de l'avenue, dans un pavillon ayant pour tout meuble un canapé de toile grise » (1869, 2<sup>e</sup> partie, chapitre VI). C'est Spitz qui souligne. Quant à « Il lui prit les lèvres », cette phrase ne se retrouve ni dans l'édition de 1845, ni dans celle de 1869. « Mille grâce » apparaît quatre fois dans l'édition de 1869, aucune dans celle de 1845.

coupures de sens qui toutes ont la même largeur. Le son des répliques est monotone et oscille toujours autour de cette dominante vulgaire que j'ai dite. Cela doit être assez en harmonie avec cette époque Louis-Philippe : atroce temps de querelles de boutiquiers. (Je viens de corriger toute la dernière scène entre Frédéric et Mme Arnoux)

[...]

Les être humains quand on sait les choisir sont prodigieux d'intérêt.

La façon dont le visage de Toni s'affinait, s'animait, et devenait réellement beau quand elle regardait Z qui en était un peu craintive, me poursuit. Cette inscription d'une valeur spirituelle dans la chair est indéniable.

Elle avait en particulier une façon de regarder les lèvres de Z qui était d'une sensualité étonnante : cet abaissement des paupières pour concentrer le regard sur le point précis de l'ovale inférieur d'un visage, avait la force et la valeur d'indication d'une main placée en abat-jour au dessus des yeux, par celui qui s'efforce de distinguer un point éloigné. Et alors, le regard n'éclairant plus le visage, ne le spiritualisant plus, il ne gardait plus que sa signification sensuelle.

Le piquant était que Toni qui se prétendait fatiguée, parce qu'il y avait là une femme, et parce qu'elle était reprise par son désir, eût volontiers passé la nuit avec Z, si celle-ci y avait consenti. Toni était même prête à venir coucher à trois, ce qui eut été drôle, elle qui ne veut rien savoir avec moi toute seule. Je songe à organiser une petite séance de ce genre : mais où trouver la troisième ? Il me faudrait une femme dans le genre de la petite

Rolande : blonde, très féminine, petite... Et, au fond, bien au fond, je n'ai pas du tout de goût sensuel pour des comédies de ce genre. Oui, j'ai bien raison, on ne peut faire l'amour qu'avec la femme qu'on aime ou des prostituées.

L'indécision de mon attache sentimentale me frappait moi-même d'étonnement. Il est certain qu'en retrouvant Toni, j'ai été repris par le charme de ses yeux qui ne sont pas beaux mais vivants, limpides, jeunes, et dont le regard est droit et confiant. Puis quand je regardais P qui était à côté d'elle, surtout quand elle se taisait, et que son visage était au repos je la trouvais bien calme, bien belle, pas désirable au sens sensuel, – mais on la devine sensuelle pourtant, pleine de curiosités érotiques : ce doit être une femme qui aime qu'on malmène sa dignité, qui serait troublée par un hommage direct, brutal, d'un homme du peuple. Puis je songeai à M avec douceur, à la mesure paisible de ses propos, au repos que procure sa conversation et sa compréhension. On ferait une femme parfaite avec le style, la couleur des cheveux et d'yeux de P, la vitalité et le cynisme agréable de T, le regard et l'intelligence de M, et ce qu'a de bon enfant, de prêt à comprendre et à accepter Z.

Un épisode bien amusant fut celui où P parla de M absente, la détaillant avec méchanceté, essayant de la démolir avec des arguments de femme (P est terriblement femme) et de femme jalouse : les spectateurs ne s'y sont pas trompés et ont tous déclaré que c'était une scène de jalousie, ce qui me flattait d'autant plus que je n'ai jamais rien dit à P que j'ai vue à peine cinq ou six fois. Mais elle avait très exactement senti tout ce qu'il y avait d'attention particulière dans mon comportement avec M l'autre jour. Elle l'avait senti beaucoup mieux que Z, qui n'avait rien vu du tout. Cette jalousie de M flattait ma vanité.

Non pas qu'il s'agit de jalousie à proprement parler, mais l'interprétation fine qu'elle avait faite de menus détails, prouvait que sa sensibilité à mon égard n'était pas indifférente.

Il est bien certain que si ce jeu me semble très captivant, je n'en aime aucune. S'il me fallait choisir, je serais très embarrassé, mais il y a dans ces jeux d'atmosphère, dans ces velléités légères, quelque chose de ce qui entre dans les rapports d'adolescents. L'âge permet de s'en rendre compte, de les analyser, d'en jouir comme spectateur : Je suis comme le spectateur de ce jeune homme qui continue à vivre en moi.

[...]

Il paraît, – du moins X me l'affirme, – qu'il y a quelques années, je déclarais avec force : « Une femme qui se donne, cela m'est égal : je préfère la payer. »

[...]

Il ne s'agit pas tant de comprendre les femmes, que de comprendre ce que signifie l'entité « les femmes ». La première chose n'est qu'une petite distraction psychologique ; la seconde est métaphysique.

[...]

Chanson du joueur de banjo dans la rue grise, le matin. Infinie tristesses des paroles d'amour ; notre pauvre opium... Amollissement du cœur, et la médiocrité de notre condition humaine toute nue : le dernier regard de celui qui se noie, ou un adieu d'une main qui va disparaître...

Programme :

Écrire le conte de la femme intelligente.

Nourrir *Ceci est un drame*.

Travailler l'anglais.

Méditer sur le deuxième chapitre de mon *Exposé*.

En voyant passer un petit garçon qui allait à l'école : Que de temps il lui faudra avant d'en venir à faire des choses toutes simples, qui sont faisables ici, là où il est, qui se ramènent à certains gestes, qu'il pourrait faire tout de suite, ... et pourtant, il ne les fera que dans des années, des années... Lenteur de la formation spirituelle, – son impossibilité d'être accélérée... L'esprit évolue plus doucement qu'une plante. En voyant un chêne, nous pouvons penser : « Malheureuse plante, elle mettra vingt ans à étendre ses branches en ce point que j'atteins en trois pas. » Nous pourrions penser de même en voyant notre pensée. Immobilité de la pensée.

[...]

Pour comprendre, et sentir le côté tragique de la sexualité, de ces états de désir pur, il faut être exempt de toute attache sentimentale, de tout intérêt, si faible soit-il, qui tienne au cœur. Il faut être dans un dénuement sentimental absolu. La moindre chose qui vous touche l'âme, et l'on ne peut plus comprendre. Il me semble que les femmes ne doivent jamais pouvoir atteindre cet état de détachement.

[...]

Qu'il n'y ait de certain que l'aménagement économique de la planète, sans doute ; et le matérialisme dialectique a raison ; mais cette tâche ne me tente pas... Dans la chambre où nous sommes, il n'y a comme tâche sûre que celle qui consiste à la mettre en ordre ; mais moi je me fous qu'elle soit en ordre ou en désordre ; je préfère faire autre chose.

Dire plutôt, quant à cette théorie du matérialisme dialectique : Il est bien certain que la seule tâche qui ne soit pas inutile, pour celui qui est enfermé dans une chambre, est de mettre en ordre son intérieur, mais cela même ne me tente pas, j'aime mieux rêver et ne rien faire.

[...]

Même état que durant mon adolescence, lorsque j'attends une femme qui me plaît.

[...]

Me décider à écrire « Chambres pour un instant <sup>278</sup> » ?

[...]

Quelle sombre figure que ce Pascal, décidément. C'est la voix de la mort, de la mort qu'il avait présente dans sa chair, le pauvre... À de certains moments j'ai pourtant envie de lui dire, – comme lui disent tous les imbéciles, – : « La vie est déjà une entreprise assez pénible, n'en dégoûtez pas ceux qui la tentent. »

La camaraderie que j'entretiens maintenant avec Toni est une chose très agréable.

[...]

Il y a bien longtemps... La petite fille rencontrée alors que j'étais sous la défroque militaire. Toute mince et brune, avec de grands yeux noirs dans un visage pâle, et, si je me souviens bien, en deuil, avec des bas noirs, des bottines noires : je l'avais aperçue un soir où j'errais sous des Arcades. Et j'allais la chercher à la sortie de son bureau, et nous allions

---

<sup>278</sup> Au cours de nos entretiens, Bernard Eschassériaux m'a confié que ces « Chambres » auraient ou avaient fait état des rapports de Spitz avec des prostituées, et que ces mêmes « Chambres » ont vraisemblablement été détruites par leur auteur, probablement en raison de leur caractère extrêmement cru. Voir plus bas pour des exemples de ce qu'aurait pu contenir cet ouvrage. Voir dans *Les dames de velours* : « Puis nous montâmes l'escalier de la "chambre pour un instant" » (106).

nous promener dans le jardin du Carrousel, et je la raccompagnais en taxi du côté de la porte Champerret peut-être, pour qu'elle n'arrivât pas chez elle plus tard que d'habitude... Et comme je lui demandais, – comment pouvais-je poser des questions pareilles ? – si elle pensait à moi, elle m'avait répondu : « Je ne pense qu'à ça » avec un accent si grave, si sérieux, qu'il m'est resté dans la mémoire encore que je n'y ai pas pris garde dans l'instant, et c'est à cause de cet accent, retrouvé en moi vingt ans plus tard, que je me remémore tous les détails qui précèdent, et qui étaient ainsi invisiblement suspendues à un timbre de voix.

« Dites-moi où, n'en quel pays...<sup>279</sup> »

Deux jours d'oisiveté entière, l'un avant, l'autre après... un souvenir très doux dans l'ombre : s'éveiller auprès de celle qu'on aime, avoir à soi, près de soi, l'objet de ses pensées, l'avoir oublié et le retrouver si proche qu'on n'a qu'à incliner son visage pour retrouver ses vraies lèvres.

État hypersensible que donne la fatigue.

Tout un jour passé avec un souvenir... l'indulgence infinie qu'on éprouve alors pour toute chose.

Il y a dans *Les D[ames] de V[elours]* une phrase qui contient tout, mais de façon si dense qu'on ne la comprendra pas : « l'incroyable miracle du plus immatériel des songes devenu forme de chair.<sup>280</sup> » Il ne s'agit pas d'un songe précis, mais du songe en général où vous invite l'amour, et le miracle – cela je l'ai éprouvé si nettement quelquefois – est que

---

<sup>279</sup> Premier vers de la « Ballade des dames du temps jadis » de François Villon.

<sup>280</sup> « Elle ne répondit pas, celle que j'interrogeais ainsi, mais la réponse tenait dans sa présence, dans l'incroyable miracle du plus immatériel des songes devenu forme de chair » (192).

ce songe, cette chose qui n'est que dans la pensée, de l'image, soit une chair, un visage de chair... Le miracle de l'incarnation... Mais il faut l'avoir éprouvé soi-même, pour bien sentir tout ce qu'il y a dans cette idée. On saisit là le côté charnière de l'amour, le côté lien, qui fait son importance, sa grandeur, son sens.

Relu *Le libertinage*<sup>281</sup> hier. Étonnant de dons, en vérité. Mais il me semble que j'y vois plus clair : tout le côté « artiste », poète, sensible est unique, d'une sûreté, d'un définitif, et avec cela d'une aisance... Mais, au fond, la position, l'attitude est fausse, flottante, soumise aux influences, et l'on sent trop que les idées ne sont pas celles de l'auteur lui-même, trouvées par lui laborieusement, et faisant partie de sa substance intellectuelle... Il jongle avec des thèmes qui viennent d'ailleurs. Et cela fait un peu faible. Il est vrai qu'il était si jeune, et paresseux vraisemblablement, trop artiste pour penser véritablement, je veux dire.

Là où il est sans égal, c'est quand il touche à l'amour ou à la jalousie, aux rapports de deux êtres ; les images, le ton deviennent admirables et d'une justesse de sensibilité... On lit très bien sa sensibilité à travers toutes ses œuvres, de la première à la dernière : il cueille des images dans un état d'esprit, un état d'âme très intensément et réellement senti. Je le croyais plus aprioriste, plus dialecticien. Non, il sent, il peint sa sensibilité, mais pas comme tout le monde. Les tics : l'emploi, pour un effet humoristique, de la phrase banale. Exemple : Si je le connais, ah ! pensez donc !

---

<sup>281</sup> Récit d'Aragon, de 1924. L'admiration et l'intérêt pour Aragon ne se démentent pas, quelques réserves de Spitz mises à part.

Avec tout ça la pensée n'est pas forte, c'est certain. Pas de trait sûr, mais une vibration continuelle à folle allure qui a d'ailleurs, pour un lecteur peu attentif, toute la latitude, tout l'accent de la chose définitive.

Noter que l'imagination, merveilleuse d'aisance et de variété, faiblit et devient ennuyeuse dès qu'elle s'écarte de l'amour, et qu'il s'agit d'imagination pure : ça ne veut plus dire grand-chose, c'est lourd, et l'image poétique elle-même, – comme un thermomètre, – devient plus rare et sa qualité baisse. Il n'a pas l'imagination de l'intelligence pure, mais seulement celle de la sensibilité.

Remarquer en passant que tous ces Messieurs se font de la femme pendant l'amour une image assez flatteuse pour eux-mêmes. Cette femme n'est plus qu'une flanelle tordue, une proie [mot illisible], un fragment de voie lactée (mon Dieu que toutes ces expressions sont faibles quand les originaux sont si spontanément jaillis). Ils se vantent, c'est sûr. Et cela aussi fait très jeune.

Un talent magnifique, exceptionnel, mais sur lequel on ne peut compter, sur lequel on ne saurait s'appuyer. Il le dit lui-même, et c'est très bien. On croyait voir un homme, et c'est une vibration. De la musique. Oui, [misère] de la poésie.

[...]

Regarder en face l'inutilité de la vie ; en être si conscient qu'on ne tente rien, absolument rien, suppose une telle force, une telle consommation de puissance qu'on ne

peut parvenir à la fournir que grâce au grand repos physique que vous vaut cette attitude d'indifférence immobile.

[...]

Dans l'accent désespéré avec lequel Aragon parle de l'amour (dans certains poèmes de *Persécuté, persécuteur*) il y a malgré tout une vieille aspiration idéaliste. C'est en quelque'un, le conflit entre l'intelligence qui ne peut accepter que le matérialisme dialectique et la confiance en l'amour qui n'a pas place en ce système. Dans des expressions comme : « tous les beaux jours qu'on a ensemble mon amour » ou « je t'aime, mais à la pointe d'un poignard<sup>282</sup> », il passe, malgré tout, un cri d'appel, un irréductible espoir en quelque chose qui serait éternel, en quoi l'on pourrait avoir confiance. Impossible vraiment de parler de l'amour, et de connaître l'amour, gravement, absolument, sans que la position devienne en quelque manière « religieuse », au sens où toute aspiration, tout espoir est religieux.

« Je t'aime tandis qu'on me tue<sup>283</sup> » ; l'amour, la mort : inséparables perdants : ils ont la même sonorité : celle de la mort, ouverte et glorieuse ; celle de l'amour, sourde, à retard, inquiète.

[...]

---

<sup>282</sup> « J'aime et nous nous aimons mais au milieu d'un naufrage / mais à la pointe d'un poignard et je ne peux pas / je ne peux pas voir le mal que cela va te faire » (« Lycanthropie contemporaine »).

<sup>283</sup> « N'as-tu donc jamais remarqué que je t'aime tandis qu'on me tue » (« Lycanthropie contemporaine »).

Idée sur laquelle il faudrait revenir :

La pensée qui serait instantanée dans son déplacement (Je pense que je suis dans l'étoile  $\infty$ ) est une fausse pensée, ou simplement pensée, imagination pure, la montagne d'or de Descartes.

La pensée qui est transmise par la lumière et l'électricité est vraiment pensée transmise. La vitesse de la lumière devient la vitesse matérielle de transmission de la pensée. D'où relativité, c'est-à-dire considération de la pensée comme une chose sinon matérielle, du moins matériellement transmise.

Remarquons que les objets matériels sont loin de pouvoir être déplacés avec une vitesse qui approcherait la vitesse de la lumière. Peu importe même que la lumière soit formée de particules matérielles ou non, elle transmet matériellement la pensée, voilà le point. La pensée reste ainsi ce qui peut être matériellement transmis le plus vite.

La modification industrielle du monde, redistribue les forces naturelles sans rien leur ajouter, ni leur retrancher, soit. Mais elle sert à permettre la transmission de la pensée qui n'est pas une force si naturelle.

Tout cela est terriblement vague. Ainsi le sens de la doctrine de la relativité est le suivant : Au lieu de considérer la pensée idéale, instantanée, on ne considérera que la pensée transmise, la pensée qui ne dépasse pas la vitesse de la lumière. Dès lors le rapport matière-pensée qui fait le monde revêt un aspect tout autre.

Dans le vieux tiroir à secret d'un secrétaire, hérité de la famille, ma mère me raconte qu'elle avait trouvé après de longues années, une petite pièce d'or de deux francs, enveloppée d'un papier sur lequel on lisait : « Dernière pièce touchée par mon petit Albert, mort à sept ans. » À quoi, mon père aurait ajouté, à l'époque de la trouvaille : « Quel dommage qu'il n'ait pas touché cent francs. »

[...]

Au bistrot, ce matin, temps splendide. Le gros type jovial dont le travail consiste à venir ramasser les sous dans les appareils à sous, il les empile sur un plateau. Il s'adresse au patron :

— « Hein ? crois-tu que pour une première journée de printemps, c'est réussi ? »

— Oui, oui.

— « Comment oui ? oui ? Magnifique ! Voyons ! Magnifique. »

Accent de conviction profonde, inattendue dans cette bouche à apéritifs.

[...]

Téléphone. La modification qu'il introduit dans les rapports entre humains, pour des raisons purement matérielles. Ne rend plus nécessaire la prise de détermination engageant le futur, dans l'instant présent, mais permet la reprise quand ce futur est déjà entamé. Sans téléphone, je quitte quelqu'un, et lui dit : « Quand se revoit-on ? » Nous engageons aussitôt

le futur dès maintenant. Si je lui dis : « Retéléphonez-moi » ce quelqu'un évolue indépendamment de moi, et dans une nouvelle assiette de sa vie, me téléphone pour me faire une place dans ses heures. À ce moment, notre revoir n'a plus été conditionné par une obligation prise en ma présence, et dans le présent, et cela d'une façon qui assurait une certaine continuité. Il y a eu discontinuité, ordonnance de son futur indépendamment de toute obligation contractée vis à vis de moi. D'où plus de liberté, plus de variété dans nos rapports ; chance pour moi de le retrouver autre ; par ailleurs, je peux penser que je dois de le voir non plus à l'obligation contractée en ma présence, mais au désir seul qu'il en a. Qui ne voit que la nature et le sens des relations que l'on a avec un autre sont ainsi pour des raisons de perfectionnement matériel, très profondément modifiés ? Mais cela est délicat à faire sentir. C'est le sens le plus profond, la conséquence la plus essentielle du perfectionnement matériel : aucun traité scientifique, philosophique, ou historique ne le fait pourtant entrer en ligne de compte...

Et cet exemple illustre cette idée que j'ai énoncée ailleurs : Par le détour du monde qu'il orne et modifie, l'esprit abstrait, la force dialectique, la raison pure, se trouve modifier ce qu'on appelle la raison pratique, alors que, directement, il en eût été incapable. L'homme change quand le milieu change. Quand les découvertes sont passées du laboratoire dans la vie pratique, la philosophie, plus exactement la conception du monde, – en l'espèce sceptique et matérialiste, réaliste à tout le moins, – qui guidait l'esprit dans sa recherche, cette conception du monde s'impose à l'homme moyen malgré lui, à son insu. De même qu'il y a passage de la théorie à la pratique, en passant du laboratoire à l'ère industrielle, il y a par la conception du monde, passage de la théorie à la pratique. Le communisme est

ainsi l'aspect pratique, religieux, si l'on veut, de la conception sceptique et réaliste, – plus ou moins avouée, – des savants du XIX<sup>e</sup> siècle.

[...]

L'autobus sur les routes de Provence, à moitié démoli, en lambeaux crasseux avec des portes s'ouvrant à grand peine. Il arrive dans un petit village, s'arrête devant le bistrot du lieu. Le patron en sort. Un temps, puis le conducteur abaisse sa glace et demande :

— L'autobus de Saint-Maximin est passé ?

— À *penne* (à peine).

— Ah ! Pétard !

Suit un silence d'une minute. Le conducteur descend, va ouvrir la porte des voyageurs. Une famille paysanne sort de la voiture. Le conducteur explique :

— C'est que Messieurs-dames allaient à Saint-Maximin.

Le paysan demande :

— Quand passe l'autobus suivant ?

Alors le patron du bistrot :

— Demaing mating...

[...]

Suivi longuement sur le boulevard Beaumarchais, une petite fille de 19 à 20 ans en compagnie de sa sœur, et dont le corps très râblé était si exactement moulé par la robe que l'on voyait jouer les moindres muscles de ses fesses très rondes, très dodues, bien en place et mobiles. Elle riait comme on rit à cet âge, son visage poupin était à l'image de son derrière : délicieux de rondeur et de volume. Des mèches courtes et collées tout autour de l'ovale mettait une note trouble sur son innocence : si c'était une petite putain débutante, je regrette vivement de ne pas l'avoir suivie, car délibérément je l'ai laissée partir. À quoi bon ? Aborder ? Parler ? Je ne peux plus faire d'effort, je me contente de femmes délibérément vénales.

[...]

Salon. Atmosphère mondaine où des femmes offertes comme en prime et comme pour une prostitution de l'esprit, incitent les hommes à quelques confidences qui les feront briller et dont, dans l'assistance, profitent quelques maquereaux habiles.

[...]

Baisez des femmes dont c'est le métier de baiser, ce sera beaucoup plus satisfaisant. Vouloir baiser des femmes dites du monde, c'est s'exposer à tous les emmerdements pour un résultat d'une médiocrité lamentable. L'incapacité à bien baiser d'une femme – ou d'un

homme – qui se développe sur le plan spirituel, illustre assez bien le divorce fondamental chair-esprit.

Prostituée – femme qui ne pèse pas, pour laquelle on ne se contraint pas, et qu'on baise pourtant : d'où son charme ; le résultat étant obtenu sans contrepartie pénible.

[...]

La morale ordinaire prétend être le fondement de la dignité humaine, en dehors de tout point de vue métaphysique. Je croirais plutôt le contraire, c'est-à-dire qu'indépendamment de toute morale, il y a une certaine aspiration à la dignité, qui se satisfait pour elle-même, sans aucune prétention morale, et très souvent en dehors de la morale conventionnelle ou en dépit des atteintes qu'on lui porte.

Il suffit, pour avoir cette dignité, d'être intelligent ; c'est une résultante de l'intelligence. Pour les gens qui sont bêtes, par contre, il est bien évident qu'il faut une morale. Tout cela est stoïcien, kantien. Kant, d'ailleurs, est sceptique en métaphysique, stoïque en morale.

[...]

Le *self respect* est incontestablement le moyen le plus indispensable pour obtenir de la vie sociale quelque chose : considération, avancement, etc. Il est à l'origine de la

suprématie anglo-saxonne. À bien voir, se respecter soi-même, revient seulement à demander soi-même : c'est ignoble. D'où le charme (et l'impossibilité de réussir) des putains qui n'ont pas de *self respect*. Cette petite n'arrivera à rien, elle avait une jolie figure pourtant, mais elle manquait d'ambition, de *self respect*, alors elle était putain pauvre, elle le resterait. Mais d'un autre côté, d'un point de vue détaché, cela faisait son charme, cette indifférence à soi-même et à une réussite possible.

[...]

Soirée chaude et pure de juin ; extraordinaire couleur violette d'un ciel profond et transparent. Éblouissement par la limpidité de la ligne du couchant sur laquelle se détachait la ligne des toits en ombres chinoises, sur un détail absent. Et cette atmosphère de partage qui flotte dans l'air : les femmes ont [mot illisible], regardent, sourient : tous ces désirs qui se perdent, douleur. Il y a mieux aussi dans l'air qu'un besoin de désir, un besoin d'aimer...

D'avoir trouvé le visage de cette petite à la terrasse de ce café, m'a rappelé à un besoin latent d'amour. Mais cette indulgence, cette allégresse légère que vous communique l'amour, je l'ai connue hier soir avec cette petite putain de vingt ans, qui avait de jolis yeux très purs dans une orbite très creuse et très nette... Toute la journée, je fus pénétré d'indulgence pour toutes choses. Ce soir, l'autre m'a plu. Si je suis resté si longtemps, c'est parce que je la sentais proche (toujours la même). Il est infiniment doux, d'être indulgent et d'aimer.

Ce soir est vraiment « un de ces soirs tièdes et blancs, où l'on accepte tout et où l'on comprend tout. »

Toute l'atmosphère des *Dames de velours*, ce soir, m'enveloppe à nouveau. Il n'y a rien de tel que ces échanges informulés qui se font parfois en de certaines circonstances entre les êtres.

[...]

J'aurai passé les neuf dixièmes de ma vie avec la préoccupation de certains visages de femmes qui ne s'en seront point douté le moins du monde.

[...]

La femme inconnue, celle qu'on rencontre parfois la nuit dans la ville, et qui sans être encore une putain est une pauvre épave, joue quelquefois à inspirer de la pitié, et y parvient. Il se trouve que si cette fibre de la pitié fonctionne, l'homme est généralement détaché du désir, il devient bon et pour être noble ne demande rien en échange de ce qu'il donne.

Or, il me semble qu'en ces circonstances, la femme, même lorsqu'elle était sincère en peignant ses malheurs, se montre déçue de la réserve de son auditeur. Au fond, après avoir été plainte, elle aurait aimé être prise. Peut-être même l'aurait-elle aimé davantage,

tant tout se mêle dans la femme. Et la baiser, est presque la meilleure façon de la consoler. Chez l'homme c'est tout le contraire, quand le cœur s'éveille, le sexe s'endort.

Deux exemples : La petite qui souffrait du ventre, traînait à deux heures du matin, prête à accepter n'importe quoi pour payer sa chambre d'hôtel, quand je l'ai eu un peu aidée, a paru surpris de voir que je ne cherchais qu'à me retirer. Dans cette chambre où je la laissais, je ne sais quoi de triste a passé sur son visage sans caractère, et où on pouvait lire une intention très discrète de s'offrir.

Ailleurs, en des circonstances analogues, je m'étais montré plus cynique, et j'ai vu passer sur le visage de la femme qui venait de se plaindre, un éclair d'orgueil, de satisfaction, de fierté d'être encore capable d'être désirée, et, pour tout dire, de faire bander celui envers qui elle était redevable... Peut-être était-ce qu'elle se sentait délivrée du poids de la reconnaissance ? – mais ce serait aller chercher bien loin. En tout cas, c'était inconscient.

On découvre, on construit poussé par l'intuition, par la nécessité où les circonstances extérieures vous placent. Il y a un problème à résoudre, on s'y attelle. La solution trouvée, il est alors possible de réfléchir, et déductivement de la présenter d'une façon plus rationnelle, moins intuitive, plus élégante mais plus difficile à suivre. Cela est très évident, lors du travail scientifique. L'exposé déductif de la mécanique ondulatoire par Dirac<sup>284</sup>, qui ne suit pas du tout la voie historique.

---

<sup>284</sup> Paul Dirac (1902-1984), physicien et mathématicien britannique, auteur d'un ouvrage devenu classique : *Les principes de la mécanique quantique* (1930, traduction française, PUF, 1931), qui est peut-être celui auquel Spitz fait ici indirectement allusion.

Or, en littérature, il en est de même. Certains se contentent d'exposer la démarche de leur esprit, intuitivement, et telle qu'ils ont été amené à l'adopter. D'autres se donnent le mal de reconstruire après avoir atteint le résultat, de faire un exposé déductif en quelque sorte. Je suis de ces derniers. Ils sont suivis beaucoup plus malaisément par les lecteurs.

[...]

Dans cette idée qui me vient : vingt-quatre heures de la vie d'un homme qui ne fait rien, décrire seulement tout ce qui a traversé une cervelle en vingt-quatre heures. Il faudrait faire trois plans qui se distingueraient par le caractère typographique.

a) Le premier relaterait ce qui vient du monde extérieur et sensible : à savoir ce que je vois et aussi ce que je fais.

b) Le deuxième ne concernerait que ce qui se déroule dans ma pensée.

c) Le troisième donnerait des éclaircissements sur deuxièmement, en expliquant pourquoi je me suis trouvé penser cela, ce que cela signifiait, en faisant pour cela appel au passé, à ce qui a eu lieu avant les vingt-quatre heures. Et à quoi pourraient se mêler aussi, les réflexions présentes au moment où j'écrirais, et qui seraient forcément postérieures à la journée choisie.

On voit tout de suite que la grosse difficulté consiste en ce que la connaissance que les pensées vont être notées et peut-être publiées, fausse le cours normal de la pensée. De plus, si, à la rigueur, on peut attendre la fin du jour pour noter ce qui a trait au 1<sup>er</sup> et concerne le monde extérieur, monde extérieur dont l'aspect est suffisamment frappant pour

que la mémoire en ait gardé le souvenir à la fin du jour, au moment où on va l'écrire, il n'en est pas de même pour 2<sup>e</sup> où la vanité et la ténuité trépidante de la pensée, a besoin d'être notée le plus fréquemment possible, toutes les cinq minutes par exemple. Ou le fait de noter, ou la seule pensée qu'il va falloir noter, suffit à fausser le cours normal de 2<sup>e</sup> conformément à l'impossibilité d'observer un phénomène sans le troubler, ainsi que le veut la microphysique contemporaine (Bohr<sup>285</sup> en signale l'analogie avec l'introspection dans son bouquin sur cette question).

L'observateur qui note est le même que le système observé, d'où des interférences fâcheuses certainement. C'est l'obligation de n'avoir que de la pensée consciente pendant le jour en question, et par conséquent la moins intéressante.

En temps normal, on ne prélève de la pensée inconsciente que la toute petite part qui subsiste dans la mémoire quand on se propose de la noter. (Le véritable état idéal de ce genre d'observation est le rêve, dans lequel l'observateur est endormi, et n'exerce plus sa contrainte. Mais on ne se rappelle jamais nettement la totalité des pensées qu'on a eues en rêve, on ne se souvient bien que des images du rêve, du monde extérieur du rêve, ce qui correspond au 1<sup>er</sup> de l'expérience que je me propose de faire.)

La majeure partie de la pensée inconsciente fuit, comme fuient, hors de la conscience, la majeure partie des sensations envoyées par le monde extérieur, et qui ont été éprouvées, ressenties mécaniquement mais sans devenir conscientes pour cela.

L'observation est vraiment un phénomène rapporté.

---

<sup>285</sup> Niels Bohr (1885-1962), physicien danois. Quant au bouquin, il s'agit vraisemblablement (voir plus bas) de *La théorie atomique et la description des phénomènes*, Paris, Gauthier-Villars, 1932. C'est un des rares passages où Spitz expose un projet d'écriture littéraire en l'entremêlant de considérations scientifiques.

Ce qui fait la conscience, c'est la pensée qui se formule à soi-même. Il est probable que parfaitement consciente, la pensée est entièrement bloquée : c'est le « je ne pense à rien » en réponse à la question « À quoi pensez-vous ? » qui traduit très naïvement ce blocage. On n'écrit que parce qu'on a laissé un peu filer la pensée inconsciente, et qu'on rattrape ses dernières bribes pour en faire de la pensée consciente. Le métier d'écrire consiste à régulariser cette alternance et à savoir à temps réguliers capter un peu de pensée inconsciente, le plus possible. La mémoire de la pensée inconsciente, voilà ce que développe le métier d'écrire. Par ailleurs, il faudrait tenir compte des automatismes de son langage et à l'écriture, je veux dire le fait que les mots s'appellent mécaniquement chez qui a l'habitude de les manier, ce qui correspond à autre chose que la pensée inconsciente, et ne tient qu'à leur nature de mots.

Ainsi la conscience semble résulter comme une possibilité conséquence du pouvoir d'entendement, d'abstraire, mouvements de remous sans correspondance dans le monde extérieur, mais à condition que ces mouvements s'appliquent à retracer les mouvements inconscients.

Très curieux et grave.

Les mouvements abstraits sont forcément conscients.

Les mouvements ignorés sont conscients quand ils sont comme reproduits sous l'effet d'une volonté [antagoniste].

(Je continue sur une autre feuille ces questions trop particulières)

Comme condition d'expérimentation, me fixer un jour au hasard. Faire de petites expériences préliminaires de cinq minutes au réveil.

[...]

Relu *D[ames] de V[elours]*, hier soir, parce que j'étais dans la même atmosphère, et je n'ai pas trouvé que le son rendu fût aussi puissant, aussi finement nuancé que l'état dans lequel je me trouvais. Peut-être était-ce que je ne pensais qu'à une Dame de velours, au lieu de réfléchir comme il l'eût fallu sur l'ensemble. Mais cela manque de brio, d'éclat, d'une certaine légèreté qui devrait être plus nourrie quant à la vitesse du rythme. Bien souvent le souffle se laisse deviner un peu court. Ce devrait être à la fois plus nourri et plus léger, c'est ça. En outre, c'est travaillé trop près du texte, ce qui n'est pas un mal, mais la dernière touche de travail doit être donnée avec du recul, et à une certaine hauteur au dessus du sujet. De ce point de vue, certaines parties auraient pu tomber, pour aérer, accélérer un peu le rythme, donner du jeu, et faisant perdre au détail sa signification de détail, faciliter la compréhension de l'ensemble en lui donnant plus de profondeur. En définitive, ça manque de hauteur de vues dans l'appréhension du sujet, de cette hauteur qui donne une impression d'aisance, de supériorité, d'adresse, de qui se joue dans son labeur...

[...]

Les deux, la petite H[ugnette] (la petite putain dans la bruyère), et la petite S, chantaient à huit jours d'intervalle, avec une même intonation, la chanson de Mireille<sup>286</sup> : « Un petit oiseau qui chante au loin... » Ça rendait bien le même son, et trahissait la même âme de petite putain, vaguement mélancolique. Une petite âme qui chantait au loin.

Je cherchais une petite poule (Hugnette justement) et ne la trouvant pas, m'arrêtais paralysé sur le trottoir, me passant machinalement la main dans les cheveux. Alors, une autre poule que je n'avais pas vue, et que je connaissais un peu, s'écrie : Qu'est-ce que tu fous à te gratter les cotons au milieu du boulevard ?

[...]

Baisé, avec un plaisir certain, Hugnette, que j'ai retrouvée par hasard au moment même où je la cherchais. Il y a longtemps que je n'avais baisé la femme que j'aime, et voilà que l'événement s'est produit. C'est simple, agréable ; je bandais sans effort, et j'ai joui de même. Son visage et sa bouche me plaisaient. Quand on aime quelqu'un, la façon dont on ne quitte pas sa bouche... Baisé une petite putain à trente francs, parce que je l'aime... Curieux. Souvenir agréable qui m'en reste.

[...]

---

<sup>286</sup> Mireille Hartuch dite Mireille (1906-1996), chanteuse, comédienne et compositrice française. Elle fut l'épouse d'Emmanuel Berl. La chanson en question est « Couchés dans le foin » (Jean Nohain-Mireille), de 1932 : « Couchés dans le foin / Avec le soleil pour témoin / Un petit oiseau qui chante au loin ».

Deux petites choses qui montrent la délicatesse d'âme d'Huguette. Nous étions au café, et à la terrasse, une bonne femme assise devant un petit comptoir, vendait des glaces. Arrive une petite fille, qui s'arrête, prend la petite cuillère d'usage, et commence à manger une glace. Je la fais remarquer à Huguette qui me dit : « Moi, je n'oserais pas faire ça, j'aurais honte. »

Il est possible qu'elle soit gouine.

Cette façon jeune de rire en faisant l'amour, en embrassant, de vous mordre le bout du nez. Le désir drôle et léger.

Voici la seconde petite chose que je retrouve seulement maintenant :

Je lui dis qu'elle me plaît ; elle me répond alors avec un sourire, et en accompagnant ses mots d'une caresse : « Je te plais parce que tu bandes... » Ce qui était d'une psychologie exacte encore que courante. Mais le difficile était de le dire sans vulgarité ; or elle l'a dit avec une grâce charmante.

Merveilleuse façon dont la femme s'épanouit dans l'indulgence qu'on lui témoigne. Elle se déploie, gracieusement, librement dès qu'elle sent qu'elle plaît.

Actuellement mes idées sur la connaissance se résument comme suit :

Tout est biologiquement conscient dans la pensée.

N'est retenu, ou susceptible de l'être, que ce qui est observé, contrôlé, par le sujet connaissant qui se forme au sein de la conscience sous l'effet de cette discipline qu'est la raison. Cette observation fausse l'évolution de la conscience biologique.

[...]

De l'argent pour : faire de H[uguette] autre chose que ce qu'elle est ; et aussi pour redonner à ces deux êtres un certain moyen de défense contre le monde, et sa laideur.

Elle se défend par sa tenue, son détachement, et une certaine froideur ; l'autre par sa naïveté, sa jeunesse, mais, celle-ci, pour combien de temps ? Cela fait une éducation très exceptionnelle...

[...]

Dans cette nuit chaude de juillet, assez extraordinaire par son enveloppement, sa facilité, son indulgence, et tout ce qu'il y a d'érotisme et de sentimentalité diffus dans l'air, je pense, après toutes ces femmes que j'ai vues, à celle que j'aime et qui porte ce petit chapeau blanc. Et jusqu'à la chanson que j'entends chanter par une autre voix :

Je t'aime

Quand même...

Me fait penser à celle dont l'image me hante et que je n'ai point vue aujourd'hui. Mon cœur crève de sentiment, je songe à faire des bêtises insensées... Ces bêtises, il arrivera que je les ferai un jour, si je ne meurs pas avant, moi qui ne les ai jamais faites.

Être avec elle, dans la nuit chaude...

[...]

Une sourde envie de commencer quelque grand récit : titre : la Luxure<sup>287</sup>.

[...]

Quand je reprendrai D[on] J[uan] insister sur cette idée qui est très vraie : l'ennui de la comédie sentimentale jouée par politesse ; ou bien la femme qu'on aime – et alors parce qu'on l'aime on accepte toute la lenteur, toutes les hésitations, toutes les stupidités, et on l'accepte même avec plaisir, ou bien la femme que l'on baise tout de suite, le désir pur, et alors la putain qu'on paye vaut bien mieux... Toutes ces petites poules qu'il faut voir trois ou quatre fois avant de les baiser, j'en ai marre.

[...]

Insister aussi dans D[on] J[uan] sur l'état d'indulgence où vous plonge la simultanéité des relations avec diverses femmes. Cet éparpillement de la sentimentalité, qui en fait presque une manière de charité...

[...]

---

<sup>287</sup> Je n'ai pas trouvé trace de ce projet.

Grande sécheresse et hostilité marquée... Aussitôt, détachement allègre, au moins en première apparence... Il est vrai que, ces derniers jours, j'ai fait tellement l'amour que mes ressources de sentiments sont à plat.

[...]

On peut être conservateur pour des raisons plus profondes que des raisons politiques. Elles sont même indépendantes de celles-ci. Ce qui fait l'attitude sociale d'un individu, ce ne sont pas ses idées politiques, mais les conditions géographiques et plus généralement l'atmosphère morale du pays. On peut être communiste et conservateur ; on peut être conservateur (ou révolutionnaire) avec n'importe quelle étiquette politique. La France est conservatrice. Il n'y a pas de pays plus arriéré, plus systématiquement hostile au changement, parce qu'on y vit heureux et facilement.

Tout ce qui précède pour éclairer cette idée : c'est au dessous des idées et des systèmes politiques d'idées, que réside le vrai tuf où prend racine et vie l'attitude sociale d'un individu. La science politique vraie ne devant pas être un exposé abstrait de systèmes, mais une étude des conditions climatériques, géographiques, etc. du lieu où vit l'individu...  
(Au fond, tout ça est assez banal)

[...]

Conte : Le soulier qui parle. (Un soulier de femme, consulté par un mari jaloux)

Livre dans lequel malgré tout, mon tempérament que j'ai laissé parler, a troublé la sérénité et la vérité de l'exposition, certaines de ses allégations étant sincères, mais fausses du point de vue de l'intelligence pure. Autrement dit, je suis comme ça, mais il est idiot d'être comme ça ; spéculativement l'attitude ne pouvant se soutenir. Or, un livre de ce genre doit être non pas sincère, mais vrai, c'est-à-dire sans reproche du point de vue de la logique et de la vérité intelligente. Il ne s'agit pas d'un monsieur qui se confesse, mais d'un exposé de la vraie doctrine.

[...]

Que la connaissance ne soit possible que par rapport à, et à l'aide d'un repère qui est autre que cela qu'on connaît (nécessité d'une dualité sujet-objet) me semble évident. J'irai même jusqu'à l'étendre à la parfaite conscience. Pour l'animal la conscience repose sur la dualité de son moi et du monde extérieur, sur la dualité de sa volonté et de la volonté antagoniste du monde, en sorte qu'il n'est conscient que lorsqu'il agit. Pour l'homme, la conscience, éclairée par la connaissance, repose sur la dualité du sujet connaissant et de l'objet réel (englobant moi physique et monde extérieur). Le sujet connaissant étant au dehors du monde physique, la conscience est possible par la seule spéculation, en l'absence de l'action (Cogito...).

Ainsi la connaissance développe la conscience, mais un peu comme artificiellement. Elle est comme un schéma arbitrairement projeté sur les choses, mais qui permet de se

dire : « Une telle chose que je croyais devoir trouver à tel endroit, est à tel autre endroit de mon schéma », et parce qu'il y a ainsi quelque chose qui ne colle pas, on remarque cette chose que l'on n'aurait pas vue sans cela. Ressenti cela très nettement au cours de cette promenade solitaire, en me disant que, si j'avais su le nom de ces plantes et eu quelques notions de botanique, j'aurais vu et remarqué beaucoup plus de choses. Mais cette connaissance en elle-même n'est rien, et peut-être même la conscience qu'elle donne du monde extérieur est-elle assez inutile. Le but de la discipline mystique semble bien être de réduire la conscience à la simple conscience du moi, faisant abstraction non seulement de la connaissance, mais encore de la conscience plus étendue qui résulte de cette connaissance. Alors, à force de s'emmerder, dans un éblouissement final on voit Dieu.

[...]

Écrire la complainte du vieillard auprès du berceau de son petit-fils. À la fin, il l'étrangle. – Variante : Le petit-fils dit : « Ah fous-moi la paix, si tu en es dégoûté, n'en dégoûte pas les autres. »

[...]

Ce succès – partiel – de la psychanalyse prouve seulement que dans le domaine psychique n'importe quoi peut être cause de n'importe quoi, pourvu qu'on y croie ou qu'on parvienne à le faire croire. Ce déterminisme arbitraire du domaine psychique s'oppose au

déterminisme (statistique mais vrai) du monde sensible. Mais si le déterminisme est arbitraire dans le domaine psychique, il n'y a donc pas de déterminisme et cela ne mène à rien que de dire : voilà quelle est la cause de telle pensée, de telle image de votre rêve. La valeur thérapeutique de ce procédé de traitement suppose que le type croie au déterminisme dont il tire, inconsciemment ou non, l'idée du spectacle du monde, et qu'il l'applique cette idée dans un domaine où pourtant cela n'a pas de raison d'être. C'est là le vice de toutes ces théories suivant lesquelles une explication déterministe d'un trouble psychique suffit à le guérir.

On nie dans une certaine mesure le déterminisme, en prétendant que n'importe quoi peut être la cause de n'importe quoi, et cependant on fait état de ce déterminisme pour en tirer une valeur curative pour la raison.

[...]

Quelque chose de doux et d'allègre dans cette aube tiède et automnale. Une lumière un peu brouillée et qui semble surprise de rencontrer de la brume : J'ai trente-sept ans révolus ce matin<sup>288</sup>. L'aube de ma trente-huitième année. C'est déjà pas mal d'avoir réussi à vivre jusque là.

[...]

---

<sup>288</sup> 1<sup>er</sup> octobre 1933.

Celui qui ne saurait de la condition humaine que ce qu'en dit l'humanisme en aurait une idée aussi fausse que celle qu'on aurait de la vie en assistant de l'extérieur aux manifestations mondaines.

[...]

Insomnie. Je ne crois plus, que ces heures de quatre heures du matin soient celles d'une lucidité entière. Elles le paraissent seulement, mais le corps est las, comme je l'ai dit dans *Le voyage [muet]* et cela fausse le cours de la pensée, lui donnant une gravité malade qui ne dissimule sous le caractère de lucidité. Irritation facile de la pensée, à ces heures aussi. Cela prouvait assez qu'elle procède d'un état instable, maladif. On voit clairement des choses tristes... Cela est signe de l'état maladif... La santé suppose un certain aveuglement devant sa destinée humaine, non qu'on voie moins clairement, mais on ne voit pas de choses tristes... L'éclairage est joyeux en lui-même. Ce n'est pas la lumière noire de l'insomnie.

Promenade par plusieurs degrés au dessous de zéro. Distinction des couleurs de l'hiver à base de jaune très pâle, de couleur sable plutôt : un bleu pâle mêlé de gris, un vert très effacé, des bruns dans lesquels il est entré beaucoup de ce jaune sable. Paysage fait pour être dessiné à la plume, tant toutes les branches sont nettes et visibles une à une.

Le petit château XVII<sup>e</sup> de Guiry<sup>289</sup> et tout le village autour qui a conservé la même couleur classique, pans de murs, portes surmontées d'un cintre, disposition des communes... Au fond d'une petite vallée très tranquille.

Dialogue au bistrot de l'endroit, tenu par un type à casquette à visière vernie, tablier bleu de domestique et barbiche en pointe qui lui donnait l'air d'un moujik. Debout derrière son comptoir, les mains derrière le dos, il attendait ses clients...

Un paysan, tout cassé, une grosse ceinture de cuir autour des reins, un bonnet de police sur la tête, entre en criant : « Garde à vous. » Il articule si mal qu'on a peine à comprendre ce qu'il dit. Il boit une chopine de rouge. La patronne du bistrot entre :

— C'est y vous que vous avez des pommes de terre ?

— Oui, et des belles, je les ai justement triées, 35 francs les 100 kg...

— Ben, donnez m'en cent kilogrammes, c'est pour mon cochon.

Le paysan : Elles sont bien trop belles pour votre cochon...

— Eh ben, lui, faut bien qu'il en ait des belles aussi, rétorque la patronne.

Impression d'accablement intérieur du vieux, qui songeait sans le montrer, qu'il s'était donné du mal à trier ses plus belles pommes de terre, pour nourrir un cochon...

Plus tard, il déclare : « Moi, je n'aime pas le foie de porc, c'est trop sucré. » Il explique encore qu'en trayant sa vache, il avait perdu un billet de 5 francs.

[...]

---

<sup>289</sup> Guiry-en-Vexin, dans le département du Val-d'Oise, à 53 kilomètres de Paris.

*Le passage difficile*<sup>290</sup>. Partir de « continuité de la pierre à leur besoin de prière... » Expliquer. Puis la réflexion philosophique et l'étude du problème de la connaissance comme solution du cas Hamlet. Le bouquin de Niels Bohr. De cette proposition : « Il y a quelque chose », comment passer à la détermination du quelque chose ? Que cela ne soit qu'appuyé sur les considérations philosophiques, sans les détailler. Ce qui est intéressant au point de vue littéraire, c'est l'évolution d'un esprit déterminé et non point l'aspect philosophique de ses déductions.

Ne pas oublier cette idée directrice, et antagoniste en quelque sorte à l'évolution, que nos idées ne sont jamais que l'expression dans le plan de la pensée d'un certain état physiologique.

Pour l'homme entièrement sain, le problème ne se pose pas.

[...]

Un Dieu qui dirait aux chrétiens morts, arrivant pour jouir des félicités de la vie future : « Mais, malheureux, le paradis était sur la terre, vous êtes passés à côté, il fallait aimer et jouir quand il en était temps, maintenant je ne peux plus rien pour vous. »

[...]

---

<sup>290</sup> Première mention d'un titre qui réapparaîtra et dont je n'ai pas trouvé trace.

Curieux que les paroles, tout ce qui s'échange dans l'ordre conceptuel fait en somme rideau, dissimulant, ou cherchant à dissimuler, tout ce qui se passe dans l'ordre sentimental par dessous, toutes ces variations de nuances, de sentiments, – tout cela qu'on dirait quand on écrit un dialogue de roman, – et que les femmes déchiffrent très bien ce dessous, au point qu'elles n'accordent aucune importance à la substance de ce qui se dit, une conversation riche entre deux hommes, étant exactement du chinois. Elles n'écoutent pas, elles n'écoutent jamais, elles regardent, et c'est ce que je viens dire qu'elles regardent, – le mot regarder est très bien employé en l'occurrence alors qu'en fait il semble impropre. Elles regardent l'invisible. L'invisible, ça se regarde, ça ne s'écoute pas.

Ce bouquin de Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*<sup>291</sup>, est remarquable.

Je n'ai jamais vu des caractères aussi divers, aussi finement présentés et dépeints, et portés sans heurt dans une pâte uniforme de style.

Cette façon indirecte de rapporter une conversation, – que j'ai employée quelquefois, mais jamais aussi systématiquement, – se prête d'ailleurs admirablement à la finesse de la peinture des sentiments, et cela avec une grande rapidité de description qui ne rompt pas le fil de l'écriture.

[...]

---

<sup>291</sup> La traduction française de *Mrs Dalloway* (1925) est de 1929. Woolf a contribué au renouvellement du point de vue et de la narration dans le roman moderne.

Je songeais à l'extraordinaire variété de ce qu'il est possible de tirer des femmes dans la monotonie d'un seul et même acte. Les attitudes spirituelles sont excessivement différentes, d'où le parfum étrange que cela donne avant... Faire l'amour avec une femme, ce n'est pas seulement en jouir, ce qui serait atrocement monotone, c'est venir au contact de la sexualité d'un autre, venir au contact de l'image qu'une autre se fait de la sexualité. Et il n'y a pas deux de ces images qui se ressemblent... Avec cette petite, la sexualité n'est pas encore formée, mais on la sent naître ; elle naît dans un terrain de tendresse.

Ces images que je dis, sont comme des fleurs. Toutes les fleurs ont en commun la même fonction, la reproduction précisément ; de même tous ces rapports sexuels ont en commun la jouissance. Mais autant que les fleurs présentent une variété infinie, autant toutes ces formes de la sexualité sont diverses. Il y a des petites fleurs régulières et pâles, d'autres grasses, lourdes, chargées de parfum, d'autres qui se cachent sous beaucoup de mousse, d'autres à naître, etc. Ajouter quelque chose dans D[on] J[uan] sur ce thème.

[...]

Il faut remarquer que dans le rêve, si la fonction logique, la syntaxe du discours, et même le pouvoir de raisonner sont conservés, il y a une altération profonde du sens des mots, chaque mot, chaque concept prenant un sens pas tellement différent que autre, se chargeant d'une auréole de signification extraordinaire (qui permet d'ailleurs ces cheminements bizarres du rêve), d'où ces discours qui semblent merveilleux et que l'on se tient en rêve.

Il faudrait rechercher si cela s'explique par la théorie du rêve, ou de quelle conséquence ce peut être pour la théorie du rêve.

Le pouvoir de raisonner, c'est l'entendement pur, qui est bien conservé dans le rêve.

Mais le sens des mots, c'est l'acquis, la mémoire. À l'état de veille, ce qui fait que l'on parle un langage rigoureux, que l'on donne aux mots un sens précis, c'est qu'il y a une pression constante de la critique, laquelle est en somme la conscience très rapide des multiples cas où l'on a vu employer ce mot, où on l'a employé soi-même, d'où l'ajustement du mot à ce qu'on veut dire. Cela ne s'exerce pas dans le rêve, parce que ce qu'on veut dire, quand on rêve, l'emporte sur le mot au moyen duquel on le dit. On n'a pas le souci d'être compris par un autre que par soi ; l'être par soi-même est le seul but. On ne pense pas en fonction des mots ; on pense avec des mots. On ne pense pas langage transmissible et inerte ; on pense langage vivant. D'où : on est plus près de la conscience pure, moins obscurcie par le sujet connaissant.

C'est la conscience au premier degré, avec oppression moindre du sujet connaissant.

D'une part, [il reste] l'entendement pur ; d'autre part la conscience au [premier] degré. C'est l'action du premier sur le second [pour constituer] le sujet connaissant qui ne se fait pas aussi énergiquement pendant la veille. Bohr dit (*Description des phénomènes*) : Il importe de comprendre clairement qu'on est toujours amené finalement à s'exprimer au moyen d'images utilisant des mots sans les analyser. Il ne faut pas oublier, en effet, que dans tous les domaines de la connaissance la nature de la conscience détermine un rapport de complémentarité entre l'analyse des concepts et leur application immédiate.

Il veut dire si je comprends bien :

La conscience est telle que ou bien on analyse les concepts, ou bien on les emploie, les deux possibilités étant complémentaires, et l'une comme l'autre étant nécessaire pour rendre compte de la conscience (de même que les images ondes et corpuscules sont nécessaires pour rendre compte de la matière et de la lumière).

Si je me reporte à ce que j'ai dit plus haut : Dans le rêve, on emploierait les concepts sans les analyser, comme si la conscience n'était plus capable que d'un fonctionnement susceptible d'être décrit de façon univoque. L'état de veille, ou pleine conscience, serait caractérisé par le double fonctionnement (analyse et emploi) qui donne la description complète et complémentaire de la conscience. Ce besoin d'analyse des concepts est dû à leur confrontation avec une réalité extérieure, et c'est cette réalité au contact de laquelle nous venons à l'état de veille, qui rend nécessaire ce fonctionnement complémentaire.

À l'état de veille, conscience à fonctionnement un, puisque la conscience est seule et en présence d'elle-même.

On pourrait supposer, sans monde extérieur, une conscience complète, si elle a les deux fonctionnements (emploi et analyse). Il est vrai qu'elle ne se livre à l'analyse, que si antérieurement elle est venue au contact du monde extérieur, qui l'invite à quelque applicabilité à quelque chose de ses propos.

Cette idée de caractériser la conscience du rêve par un mode de description univoque (emploi sans analyse), alors que la vraie conscience ne peut se définir que par un mode de description complémentaire, est intéressante et mériterait réflexion.

[...]

J. me dit qu'elle annonce à tout le monde qu'elle n'est plus pucelle. Elle dit : « C'est extraordinaire, au téléphone, je leur dis : "Vous savez, je ne l'ai plus..." et ils comprennent tout de suite... » Elle est manifestement très fière d'en faire part, ce qui est significatif psychologiquement. Elle est fière de n'être plus pucelle, et cette fierté remplace pour elle la jouissance sensuelle qu'elle ignore encore. Elle l'annonce à des inconnus, presque de but en blanc : « Me prenez-vous pour une pucelle ? » Elle ajoute elle-même : « Il faut que je cesse, parce que ça fait trop petite fille. »

[...]

Visage lunaire de Valéry, des rides en formes de cratères. L'œil lumineux et limpide. Son visage l'explique assez bien. Sa mâchoire pendante et comme décrochée. Il sort de son gousset un carnet de papier à cigarettes Job, et roule une cigarette : geste des générations passées.

Comme je lui disais : « Je suis très heureux et très flatté de vous être présenté... » il eut au mot « flatté » un regard ironique vers mon visage, qui voulait dire quelque chose comme : « Vous vous foutez de moi, ou êtes-vous un imbécile ? Voyons, entre nous, des choses comme ça, ça ne devrait pas se dire... » Il annonce qu'il va présider le lendemain une autre réunion, prononcer un discours, et conclut : « La littérature conduit aux choses les plus extravagantes. » Phrase assez valéryenne de ton, et qu'il avait dû déjà placer souvent.

Son attitude, pourrait-on dire en utilisant son mode d'expression, semble dominée par l'affectation de la non-affectation. Il joue la simplicité de manières. C'est évidemment de toutes les attitudes, l'attitude la plus sympathique.

[...]

La poésie se rencontre chaque fois qu'on touche le fond. Il n'y a de poésie que là et c'est toute la poésie.

La poésie obtenue par un travail d'artisan sur la sonorité ou la signification des mots (poésie au sens classique) ne révèle qu'une certaine habileté qui parce qu'elle ne s'emploie pas pour une chose grave et essentielle, est à vrai dire sans signification profonde, sans poésie. Dans l'intelligence qui travaille, il peut y avoir poésie, mais à condition qu'elle touche le fond, c'est-à-dire qu'elle s'exerce à la solution d'une question essentielle pour celui qui pense. (Descartes, La Fontaine... Certains mémoires originaux de science ou de philosophie) Mais l'intelligence ciseleuse de petites pièces de vers, cela ne signifie rien, ne révèle comme je l'ai dit qu'une habileté d'*artisan*, qui n'a rien à voir avec la poésie.

[...]

Sur la nécessité en littérature.

Quand je commençais à écrire, je me plaignais de ne pas rencontrer une nécessité d'écrire ceci plus que cela. Or, en littérature, la nécessité n'est pas *a priori*, comme dans

l'étude des sciences par exemple, elle prend naissance peu à peu, à mesure que l'œuvre naît et prend forme. C'est une nécessité interne qui donne d'ailleurs à l'œuvre son existence et sa vie, qui la fait œuvre. Il ne commence à y avoir une œuvre, qu'au moment où se fait sentir cette nécessité. Plus elle est implacable, dense, dure, plus l'œuvre est durable. Elle n'a pas besoin d'être apparente au lecteur, mais elle est sensible au créateur, elle doit lui être sensible. Une œuvre parfaite serait une œuvre où cette nécessité se ferait sentir de bout à bout, sans lacunes. Les gens qui font des vers, ne le font que pour rencontrer cette nécessité sous forme de certaines règles arbitraires de prosodie. D'où le caractère inexistant et faux de leur œuvre. La vraie nécessité naît de l'œuvre même. Elle exige une adaptation chaque fois différente du créateur à son œuvre. C'est cela qui fait une vraie œuvre.

[...]

Il y a beaucoup de vérité toute pure, de vérité vraie, si l'on peut dire, dans la notation célèbre de Louis XVI<sup>292</sup> : « Rien » au soir d'un jour que la vérité dite historique a chargé plus tard d'une grande signification. Personne ne sait, ni se rend compte de ce qui se passe quand ça se passe. L'histoire est une connerie fabriquée à retard, pour essayer d'expliquer ce qui naturellement n'avait pas besoin d'explication. Les actes d'un individu

---

<sup>292</sup> Louis Auguste de France (1754-1793). On a, depuis, clarifié le sens de ce « Rien » noté par le roi dans ce qui était un journal de ses journées de chasse et des voyages auxquels il participait, et non pas une marque d'indifférence pour les événements du 14 juillet 1789, jour de la prise de la Bastille. Voir Philippe Lejeune, « "Rien". Journaux du 14 juillet 1789 », dans *Le Bonheur de la littérature, Variations critiques pour Béatrice Didier*, sous la direction de Christine Montalbetti et Jacques Neefs, P.U.F., 2005, p. 277-284.

supportent déjà malaisément une interprétation cohérente, *a fortiori* ceux de cette entité imaginaire : une foule.

[...]

Avoir une montre, se préoccuper de l'heure, revient à se soumettre à une contrainte extérieure imposée artificiellement par l'ordre social. Les autres, avec leur heure, font irruption dans votre vie si vous avez l'imprudence d'avoir une montre.

[...]

Pourquoi une constante correspondrait-elle à une réalité ? Ce ne peut être qu'un rapport entre deux termes réels sans doute, mais l'opération même qui effectue le rapport est une opération spirituelle, artificielle. Ainsi, le déterminisme exprime une constante, un rapport, entre d'une part : le monde extérieur, d'autre part notre système sensible. Le rapport est tel qu'il nous semble correspondre à une constante, et à cela nous devons notre raison. Mais ce rapport constant n'atteint pas le réel en lui-même. Il est vrai que ce réel, nous n'avons hors de notre conscience, aucun moyen de l'atteindre hors de ce rapport. Ainsi, pour nous, ce réel est ce qui satisfait à ce rapport, c'est le déterminisme. Mais ce n'est qu'une définition et le véritable réel est autre chose.

C'est l'essence de ce que j'ai tenté d'exposer dans mon travail philosophique et au début du *Passage difficile*.

[...]

La littérature est le succédané de la pensée ou de la poésie.

Quand il y a poésie véritable, ou pensée véritable, il n'y a plus littérature. La littérature n'est en somme qu'un artisanat visant à produire un certain effet artificiel (travail bien fait, flattant les sens) par le polissage de la matière verbale, ou l'habileté dans l'insertion d'une poésie ou d'une pensée véritables à l'intérieur d'un mode d'expression. Mais ce n'est point la poésie, ou la pensée véritables qui sont pour elle l'essentiel, mais bien l'habileté avec laquelle elles sont mises dans la boîte verbale.

Et cela définit assez bien ce que j'entends dire, quand je dis que je ne suis qu'un **littérateur**.

La poésie, la pensée touchent à des choses essentielles et graves, qui se suffisent à elles-mêmes.

Une phrase littéraire, et une réflexion vraiment poétique ont entre elles le même rapport, ou la même absence de rapport que le geste d'une danseuse et le geste d'une main qui fait l'aumône. Le second geste touche à la chose grave.

[...]

Dans cette exposition de gravures, vu une femme d'une beauté surprenante, ou qui m'est devenue surprenante à mesure que j'y réfléchissais. Du genre du visage de P. Style

chevalin (je ne sais pourquoi ces visages maigres et allongés me font penser mais très intensément à des chevaux). Dans un visage clair, bronzée par le soleil, des yeux vert pâle plus clairs que la peau, en sorte que lorsqu'elle levait ses paupières lourdes, on croyait voir s'ouvrir deux gouffres, deux cratères avec lacs où le regard de l'admirateur était comme accueilli avec un sourire et sombrait avec délices. Des cheveux blonds, en boucles sur la nuque, et allongeant en l'aplanissant le volume de la tête. Un chapeau noir à grands bords, porté droit. Longue, maigre. Souliers de daim noir, à cordons croisés sur le cou du pied. Son visage dégageait une telle impression de style que tous les autres visages, après le sien, ressemblaient à des visages de singe, vulgaires, sans signification, baignant dans l'anonymat. J'ai été si troublé par elle que je n'ai pas osé la regarder. Elle est partie avant que j'aie pu l'observer, comme je l'aurais souhaité. Et toute la fin du jour, j'ai été troublé par cette rencontre, comme à 18 ans, comme je le serai toujours... Pour rien, je l'ai dit dans *Les Dames de velours*. Mais c'est plus fort que moi...

C'est mon désarroi qui a été le plus significatif. La timidité d'adolescent qui m'empêchait de la regarder, et lorsque je la regardais, de la voir... Devant Dieu le père, je ne serais pas plus réservé. Et au temps qu'a duré le désarroi où elle m'a plongé, je peux mesurer les qualités extraordinaires de sa beauté. C'était, outre les détails déjà dits, la grandeur des yeux, et la lenteur du mouvement des paupières, véritables rideaux de chair, sphériques, qui donnent au visage son caractère. Les trois couleurs : blond, patine bronzée de la peau, et vert clair des yeux, donnent au visage une distinction sans égale.

Dire qu'elle est ce soir, dans cette ville, et que je ne la verrai jamais plus ! Quel gosse on reste, tout de même !

Il restait peu de choses au réveil de cet état de complaisance pour un rêve impossible. Ce ressassement d'une image est comme un symptôme d'anémie cérébrale.

[...]

J'avais l'impression d'avoir atteint à une certaine quiétude, une certaine stabilité, et de petits événements récents me montrent que je garde toujours la même facilité d'être perturbé par une image...

Ce qu'il aurait fallu ? Que je vinsse au contact du réel, que je ne laisse pas se former un désir, que je ne me trouve pas en face d'une dualité entre ce qu'ont été les choses de la vie et l'orientation que j'aurais voulu leur donner, car alors je fiche le camp tout entier, c'est-à-dire avec toute mon imagination, dans la direction fautive : celle que j'aurais voulu leur donner.

Il aurait fallu, – pour indiquer le remède sur deux exemples récents, – que j'adressasse la parole hier à cette femme dans l'exposition, et que ce matin je fusse présenté à J[eannette].

Dès que je sens se former en moi un désir, au lieu de m'y lancer de toutes mes forces imaginatives pour maladivement m'y complaire, et me complaire dans son irréalisation, il faudrait travailler à le tuer par un effort de réalisation.

Complaisance pour un état de Dieu rêveur, dont la pensée à elle seule serait créatrice...

Réformer l'ordre social, ce que je m'en fous. Il serait utile de réformer l'attitude d'esprit des femmes en général (elles se ressemblent toutes, ayant au plus haut point, et bien plus encore que les hommes, l'instinct d'imitation), afin qu'elles attendent des hommes autre chose que ce que la grande majorité des hommes les a habituées à leur donner. Il faudrait qu'elles jouassent avec plus d'habileté le rôle des *Dames de velours*. On aurait alors, avec elles, avec le corps (au sens d'équipe) féminin tout entier, un instrument dont, sur la terre, on pourrait jouer des airs enivrants.

[...]

Cette attitude de refus et d'incroyance, cette façon de regarder en face une vérité triste ne peut être que celle d'êtres exceptionnellement forts. Elle n'est pas bonne pour les faibles et ne peut les conduire qu'à des catastrophes. Tous ceux que j'ai vus essayer de la mettre en pratique tournaient misérablement. Il ne faut pas s'en faire le propagandiste. C'est surtout de cette vérité qu'on peut dire qu'elle n'est pas bonne à dire. Aux faibles, il faut mentir, voilà qui est douloureux. Il faut leur fournir une armature de morales, de conventions sociales, familiales, toutes choses qui les aident à se tenir dans la vie.

Autrement, on ne se tient que par sa seule force, et c'est épuisant.

En vieillissant, je commence à comprendre la nécessité de mentir. Ce serait une façon subtile de faire l'apologie d'une vérité bonasse et cucul que de montrer qu'elle seule est acceptable par la multitude, et que pour cette seule raison elle doit l'emporter sur la vérité du solitaire.

[...]

Depuis quelque temps, avec l'âge sans doute, – et aussi toutes ces histoires qui se chevauchent, s'emmêlent, – je sens grandir en moi un sentiment de culpabilité.

Je ne sais pas si je ne donne pas ainsi un simple nom à ce qui ne serait que le malaise résultant de la perturbation de ma quiétude.

Je ne crois pas qu'il s'agisse d'une chose à signification métaphysique, encore que théoriquement j'aimerais assez en envisager la possibilité.

De quoi est fait ce que j'éprouve ? De l'ennui que je ressens à tromper, de ne pouvoir rendre confiance à confiance, et de ce tour d'esprit qui fait que lorsque je suis avec X, je pense à Y. De l'insatisfaction que me laisse tout ce qu'on me donne et qui est pourtant tout ce qui peut être donné par une créature. Je sens trop l'absence de signification profonde de tout ça. Le : « Et puis après ? » me hante. Cet amour humain, quelle duperie ! Et puis, il y a aussi, et surtout, cette espèce de crainte naturelle, de peur que j'ai toujours éprouvée devant le moindre échec et qui me donne envie de tout abandonner. Je manque de coffre et de ressort, si extraordinaire que cela paraisse. Un rien m'abat. Je n'ai pas confiance, je n'ai jamais eu confiance en moi, dans le secret de moi-même. Faiblesse physique, aussi, fatigue... Perspectives d'avenir assez sombres.

Et tout cela se retourne contre moi, se condense dans un sentiment de culpabilité. C'est-à-dire que je m'explique cette dissatisfaction, comme la preuve de ma culpabilité. Je me dis : « Je suis coupable », et cela explique tout. Mais je ne me dis pas : « Je suis

coupable, je suis puni. » Je raisonne inversement et me dis : « Je ne me sens pas bien, quelque chose ne va pas, est-ce que je ne serais pas coupable ? » Je ne crois pas d'abord à la culpabilité, d'où la punition. Mais devant le malaise, j'envisage, comme une explication, la possibilité d'être coupable.

[...]

Les conversations que me rapporte G. et le souvenir de lectures antérieures comme le bouquin de Céline<sup>293</sup>, ou le *Mémorial* de Gaulène<sup>294</sup>, me montrent combien en dépit des apparences, la position décrite dans *Le voyage muet* est différente de celle de ces pauvres diables. Il y a chez moi une intellectualité qui pèse, juge, échappe à l'emprise des choses, en sorte que, même en m'y abandonnant quant aux apparences, au fond je ne me laisse pas dominer, et peux rester, sinon pur, au moins d'un contact léger, prêt pour autre chose. Il y a, quoi qu'on fasse, dans quoi qu'on se vautre, une libération par l'intelligence (analogue à la libération par la connaissance) dont il convient de lui être reconnaissant ; ou plutôt qu'il faut porter à l'actif de l'intelligence.

Il semble vraiment qu'un moyen d'expression littéraire, soit trop grossier pour exprimer toutes les nuances de la pensée. La pensée est géométrique, la littérature vivante. Avec la littérature, on dit autre chose qu'avec la pensée. Et vouloir plier la littérature à

---

<sup>293</sup> Probablement son *Voyage au bout de la nuit*.

<sup>294</sup> Guillaume Gaulène (1887-19..). *Le mémorial secret* (Rieder, 1926) raconte l'histoire « d'un homme, en déroute lui-même, qui s'acharne presque inconsciemment contre une femme et n'a de cesse qu'il ne l'ait avilie et fait déchoir à jamais » (Arland, 1926 : 250). Ce roman aura une suite, *Le destin* (Rieder, 1930).

l'expression de la pensée, c'est vouloir d'un corps vivant, faire un jeu d'articulations mécaniques.

[...]

Plan. Finir le conte du type qui est mort.

Tâcher de fixer le ton du *Passage difficile*, et revoir le début.

Enfin, faire passer dans l'exposé philosophique, les considérations développées à l'occasion de la théorie quantique<sup>295</sup>.

Que l'exposé philosophique serve en quelque sorte d'exutoire à tout ce qui dans le *Passage difficile* est didactique, trop abstrait.

D'une façon ou d'une autre, aboutir à un livre achevé et publiable donnant une image de ma pensée actuelle.

[...]

Rien de plus triste que le luxe pauvre, la distraction bon marché. Se distraire, ou vivre luxueusement, c'est un artifice, et il a besoin de beaucoup de splendeur pour faire oublier son caractère artificiel et faux. Lorsqu'on ne peut le faire que pauvrement, toute la misère morale qu'il est destiné à cacher, en est au contraire soulignée.

---

<sup>295</sup> C'est le 4 février 1936 que Spitz a présenté une conférence devant le Groupe d'études pour la phénoménologie humaine, publiée en juin de la même année sous le titre « La théorie quantique et le problème de la connaissance » (voir la bibliographie). Ce groupe était dirigé par Aragon, Roger Caillois, Jules Monnerot et Tristan Tzara.

Côté ignoble, déprimant, avilissant, des bals musette, des foires, des distractions populaires.

Valéry laisse voir son côté primaire en ce qu'il se laisse éblouir par le mécanisme de l'intelligence et de la pensée. Il est impossible qu'on ne méprise pas ou qu'on se fasse encore des illusions sur une chose qu'on possède. Mais Valéry, primaire, littérateur frotté de rigueur mathématique, ne s'attache dans l'intelligence et la pensée qu'à son côté d'outil. Et cela lui en masque la signification profonde, le but véritable qui est d'atteindre l'« être ».

[...]

Dans tous les domaines de la littérature, l'acharnement avec lequel l'auteur veut faire partager les idées qui l'animent, l'inspiration qui le guide et qu'il croit vraies, à cause de quoi il ressent la fièvre qui lui permet de créer, n'a d'égal que l'indifférence du lecteur à l'égard de ces idées, qu'il trouve gênantes pour le plaisir qu'il prend à la lecture.

« Ne me montrez pas le microbe qui vous a donné la fièvre, montrez-moi votre fièvre que je puisse être gagné par sa contagion », voilà ce que dit le lecteur à l'auteur.

[...]

Je préfère la prose aux vers. La prose est plus difficile que les vers. Il faut des contraintes. Mais la contrainte de la logique (prose) est bien supérieure, bien plus exigeante,

et bien plus vraie aussi, que la contrainte du mètre (poésie) artificielle, facile, ou ne reposant que sur des sonorités arbitraires.

La contrainte de la logique est plus secrète ; elle peut n'être poussée qu'autant que l'on veut bien ; et de la pousser à l'extrême dénote une volonté en elle-même méritoire. Nul ne s'en apercevra, hors celui qui se soumet à cette contrainte. Il entre beaucoup d'abnégation d'homme de science dans son cas.

La prose est plus difficile que le vers, parce que les contraintes en sont plus voilées et se prolongent aussi loin que l'on veut : on ne les satisfait jamais entièrement, si l'on est exigeant pour soi-même.

Côté judaïste du marxisme. L'un et l'autre se proposent de donner de la vie une explication satisfaisante qui ne fasse appel à aucune promesse d'outre-tombe. C'est ce que j'ai appelé le réalisme juif. Dans l'adhésion des Juifs au communisme, il y a, peut-être, cette lointaine réminiscence de l'exigence raciale héréditaire ; outre ce fait, plus évident que, plus ou moins considérés comme des pestiférés partout où ils vivent, ils se rabattent sur l'internationale.

[...]

L'usage que les gens font de leur vie : un gaspillage. On a l'impression de voir de malheureux enfants, pas plus raisonnables que des animaux, qui ne comprennent rien à la merveille de l'existence, ne savent se servir du cadeau qu'on leur a fait.

[...]

Histoire du prêtre qui n'a, pour lui servir la messe, que son père. Mais le père a oublié, ne sait plus les gestes à faire. La veille au soir, au repas de famille, ils font alors une sorte de répétition générale en se servant de la nappe, des verres, le tout au milieu d'une grande rigolade.

[...]

Je dégage un trait très net de ma manière d'être en de domaine sentimental : c'est mon refus d'user de la parole pour faire comprendre mes sentiments et ma conduite à l'égard d'autrui. Je laisse à cet autrui le soin de me comprendre et d'interpréter lui-même mes gestes, mon attitude, tandis qu'avec des mots je dis des choses assez banales.

Il y a là, à la fois, une espèce de crainte de la chose exprimée verbalement, en même temps qu'un respect du sentiment qui, dépassant le domaine de l'expression, n'a pas à être traduit en paroles.

[...]

Le vrai sentiment de la gravité des choses, je le trouve présent chez les esprits religieux, c'est un fait. Et le sentiment que j'ai moi-même de cette gravité, je l'ai souvent

assimilé à un sentiment religieux. Cela axe, plus ou moins consciemment, mes sympathies dans un sens bien déterminé. Il me semble que je ne crois pas en Dieu mais que j'agis comme s'il existait.

Que la guerre soit une chose ignoble, je le concède. Mais « La guerre ignoble » est un mythe car, en fait, elle ne peut pas être plus ignoble que le destin qui, de tout temps, en paix comme en guerre, atteint ou peut atteindre chaque individu. La guerre, c'est la mort. Mais la guerre n'est pas seule à aboutir à la mort. Ce fils qui sera tué, il aurait pu être écrasé par un camion. Ce qui fait l'horreur de la guerre c'est la grande multiplicité de ces désastres individuels, mais chacun ne pouvant être atteint plus qu'il ne pourrait l'être dans son propre individu, le visage révoltant de la guerre est en somme une idée, un mythe. On lui en veut d'augmenter les chances que l'on a de mourir, d'augmenter les chances qu'a le voisin de mourir. Une augmentation de chances est une idée, un mythe. Donc, quand on brandit la guerre horrible, on brandit une idée. La guerre nécessaire est aussi une idée. La guerre bienfaisante en est une autre. Tout cela se ramène à un conflit d'idées. Il ne faudrait pas croire qu'il y a plus de vérité dans un sens que dans l'autre.

[...]

Max Jacob : un vieux clown. Il dit, dès l'entrée : « Je viens de donner à X une définition magnifique de la charité. La charité c'est ne pas sentir sans penser, ni penser sans sentir. »

La définition, très travaillée évidemment, est assez profonde. Elle revient à dire que la charité est à l'opposé du dualisme, une soumission à l'unité de soi-même, à l'Un, à Dieu. Reconnaître au départ qu'on est deux, et en venir à affirmer qu'on est un, c'est l'histoire spirituelle de toutes les existences humaines.

La définition peut aussi s'entendre comme l'acceptation de soi-même, la pleine acceptation : et ça c'est bien la charité.

[...]

Les gens ont une sensibilité juste ou fausse, comme ils ont une oreille juste ou fausse. La sensibilité dont je parle ici est la sensibilité à la gravité de l'existence, à l'existence tout court. On parle du *drame* de l'existence et de la *comédie* humaine, et cette distinction de la sagesse courante est très juste. Le drame se joue entre l'individu et les choses, ou entre l'individu et Dieu, ou encore entre l'individu et lui-même (toutes ces expressions étant équivalentes) ; mais entre individus, il n'y a que des rapports artificiels, rapportés, qui naissent et finissent entre un individu et un autre individu, conformément aux conventions de l'époque, du pays, et ce n'est bien là qu'une comédie. Pour beaucoup de gens, la fièvre de cette comédie est telle qu'elle leur fait oublier le drame.

Mais, parfois, on retrouve le drame sous la comédie, en particulier quand la comédie se joue sous le signe de la charité, dont l'accent universel hausse jusqu'au général, jusqu'au définitif ce qu'il entraine d'épisodique, de fugitif et de singulier dans les rapports particuliers.

La charité est le seul moyen de donner à la comédie l'accent du drame. Elle est bien divine en ce sens ; elle est liée à l'universel.

Je reviens à la nuit comme vers le sein de ma mère.

Quant on a cette sensibilité au drame, et qu'on a compris, on distingue très rapidement dans les gens qu'on fréquente ceux qui ont compris, et ceux qui n'ont pas compris. Il y a là quelque chose, en plus grave, de comparable à la sensibilité poétique, laquelle procède de cette sensibilité métaphysique du reste.

Je n'ai jamais rencontré de femmes qui aient consciemment « compris ». Mais j'ai rencontré des femmes, très jeunes ou très humbles, dont la qualité d'âme était telle qu'on pouvait dire qu'inconsciemment elles avaient « compris ». Ce sont celles-ci que j'ai aimées. C'est toute l'histoire des *Dames de velours*. Les autres, celles qui n'avaient pas compris, je n'ai pas pu les aimer.

Il faut remarquer qu'on ne juge que d'après soi-même, qu'on estime que n'ont pas compris ceux qui sont en retard sur la compréhension que soi-même on a, et ont compris ceux qui sont au même niveau que soi-même. Mais cette compréhension que l'on a peut s'approfondir, s'affiner, et l'on peut voir s'étaler, s'échelonner ceux dont on estimait, un temps, qu'ils avaient tous compris.

[...]

Conte philosophique : Celui qui détruit sa légende, la légende que chacun se fait de soi-même.

[...]

Le péché n'existe pas. Pécher dans l'ordre moral a été inventé comme un moyen pour rendre sensible aux esprits bornés la métaphysique, la gravité de l'existence. Mais le sentiment métaphysique chez un individu intelligent n'a pas besoin d'être éprouvé par le détour de la moralité. La foi l'emportant sur les actes ; de même le sentiment métaphysique l'emportant sur la moralité.

Bien ; mais ça n'explique pas le boulet de réalité qu'on traîne après soi. Le sentiment métaphysique, c'est ressentir, éprouver le poids du boulet, ce n'est pas l'expliquer. Et comme il est inexplicable, il n'y a d'autres solutions que de se baisser, de le ramasser, et de le porter avec soi : les actes, toute cette vaste intégration de l'ordre matériel dans son système théologique, comme le conçoit le catholicisme.

[...]

Il est très vrai, le mot de Chesterton<sup>296</sup> : Le fou est celui qui a tout perdu, excepté la raison. Le fou fait confiance au raisonnement plus entièrement qu'aucun autre. La folie est

---

<sup>296</sup> Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), écrivain britannique. « *The madman is the man who has lost everything except his reason* » (Spitz cite peut-être *Orthodoxie*, Paris, Rouart et Watelin, 1923, traduction par

une maladie de la volonté. Et rien n'illustre mieux la vérité du scepticisme que cet exemple. Pour se conduire convenablement dans la vie, il ne faut pas trop accorder à la raison, et dans tout raisonnement introduire la part de scepticisme à l'égard du raisonnement même, part qui permet d'agir. Il serait intéressant de déterminer en quoi consiste cette part de scepticisme qui est indispensable à l'homme normal. Il y a un certain sens du réel résultant de l'exercice conscient de la volonté, de la conscience de la différence entre la volonté et le raisonnement, qui est nécessaire, et qui manque au fou. Cependant le fou est capable physiquement, physiologiquement d'autant de gestes que l'homme normal. L'inadaptation du fou tiendrait plutôt à l'incapacité de régler les rapports de la volonté et de l'entendement, et plus précisément à l'incapacité de faire la multitude de raisonnements tous équivalents, tous sur le même plan et cependant contradictoires, qui étoffent la délibération avant l'acte réfléchi. Le fou se tient à un seul raisonnement, le seul qu'il puisse faire, le développe plus loin peut-être que le normal, et essaie de l'appliquer. Sa délibération tient dans un seul raisonnement. L'homme normal fait tenir dans la délibération une grande variété de raisonnements. Il prévoit ce cas-ci, puis cet autre, puis cet autre encore. Il a ainsi tout un faisceau de raisonnements possibles, dont il peut prendre une vue d'ensemble, et il se conduit suivant la moyenne de ces raisonnements si l'on peut dire. Au contraire le fou pense à sens unique.

Ainsi, chez l'homme normal, ce foisonnement des raisons, dû à la puissance spéculative d'un organisme sain, est la condition possible du scepticisme à l'égard d'une seule raison.

---

Charles Grolleau). Ce mot se trouve dans *Le paysan de Paris* : « Le fou n'est pas l'homme qui a perdu la raison : le fou est celui qui a tout perdu, excepté sa raison » (Aragon, 1926 : 247).

On pourrait dire encore que le fou ne tire qu'une balle, et qui va loin, tandis que l'homme normal tire une cartouche chargée de multiples petits plombs. Il encadre le gibier et l'abat, tandis que le fou, avec sa balle unique, le manque. Mais si le fou réussit son coup, alors c'est le génie, il a atteint un but que l'homme normal considèrerait hors d'atteinte.

[...]

Dire : La vie, qu'on y pense ou qu'on n'y pense pas, se fera toujours toute seule. La connaissance est là, usons-en comme d'un outil ou d'une distraction. Mais ne faisons pas interférer l'un et l'autre ; ne nous posons pas de questions métaphysiques qui n'aboutissent pas.

C'est la position du *Voyage muet*.

Il y a problème métaphysique dès qu'on reconnaît une certaine validité, une certaine réalité à la connaissance. C'est bien le cas avec la théorie quantique.

Le lien qui unit le sujet à l'objet répond à un lien de la connaissance et disons l'objet, d'où la justification de la connaissance. (J'ai dit ailleurs que non)

[...]

Don Juan.

Identité de ces têtes de femmes qui viennent se blottir au creux de votre épaule. Identité du sentiment éprouvé devant la sorte de confiance animale et petite fille que

témoigne plastiquement un tel geste. Le sentiment est tellement le même que la nature particulière de la tête semble ne plus importer. On peut alors se demander si l'on aime quelqu'un pour ses caractéristiques, ce qui le distingue des autres êtres, ou si on l'aime tout simplement parce qu'il est l'être anonyme et féminin dont la nature veut que le mâle souhaite la présence.

Oui, il est possible que tout le *travail* sentimental que fait un cerveau qui aime, travail dont il semble qu'il s'attache surtout aux différences, à ce qui individualise l'objet aimé parmi tous les autres objets, n'est pas un travail faux, inutile, relevant de la « connaissance » et participant de la fausseté de la « connaissance » ; figurant en somme cette recherche de l'unique, qui n'a de sens que métaphysiquement et comme sentiment religieux, et, dans la pratique, ne peut conduire qu'à mécompter, ce qui explique la faillite de l'amour humain (On ne peut fonder un espoir métaphysique sur un seul « être » humain). Et la seule vérité de l'amour serait dans l'universalité non seulement du désir mais encore du sentiment de complaisance, de charité, de bonheur dans la compagnie d'un être femelle, quel que soit cet être. Ainsi, on est heureux avec la femme qu'on aime, comme on est heureux devant un beau paysage, *sans jalousie pour d'autres paysages*, sans que le sentiment soit mêlé au regret de ne pas avoir présentement sous les yeux d'autres paysages, sans que le sentiment s'attache à ce qu'il y a d'exclusif dans tel paysage, dans telle femme, car de la réalité objective individuelle on est alors passé à la réalité subjective du sentiment. La femme ne compte plus, mais l'état dans lequel elle vous plonge et qui est le même quelle que soit la femme. À l'occasion d'une réalité individuelle, que l'on a reconnue réalité, précisément à ce qu'elle était individuelle (tous les traits distinctifs de la femme

aimée, que le cerveau qui l'aime a distingués et auxquels il s'est attaché dans son travail d'amour, n'ont servi en somme qu'à souligner la présence d'une réalité) on transcende cette connaissance, on passe de la connaissance objective au sentiment subjectif et on rencontre ainsi ce qui seulement compte : une universalité ne se souciant plus de l'individualité et étant sa seule réalité.

Au fond, c'est le même travail que fait l'esprit en face du monde quand il passe de la connaissance rationnelle à la connaissance mystique.

[...]

Ce qui est déplaisant chez tous ces types : Drieu, Montherlant, etc. c'est un petit air de supériorité qu'ils se donnent pour avoir l'air plus grands qu'ils ne sont quand ils parlent de certaines choses. Barrès avait un peu ça. Et cette recette est employée aussi par les écrivains satiriques de bas étage, genre reporter de *Candide*<sup>297</sup>. La véritable grandeur est humble, ils doivent le savoir. Mais, en littérature, ce m'as-tu-vuisme est nécessaire au succès, il faut en mettre plein les yeux du public, de la critique. C'est peut-être un bon moyen, mais de l'employer révèle une âme médiocre et faible au fond.

[...]

---

<sup>297</sup> Journal hebdomadaire de droite lancé par Fayard en 1924, un des principaux hebdomadaires politiques et littéraires de l'entre-deux-guerres. Le journal est tombé à la Libération. Incidemment, ce sera l'un des trois journaux proposés à Spitz par Benjamin Crémieux pour la publication en feuilleton de *L'homme élastique* (lettre de Crémieux à Spitz du 2 février 1938).



Sans Craven X  
du 16 mars 1935  
au 6 juillet 1937

[...]

Pourquoi le christianisme recommande-t-il l'humilité ? Parce que c'est, pourrait-on dire, ce qui séduit le mieux les autres. Qui se fait humble, plaît. On a l'illusion que celui-là peut avoir besoin de vous. L'humilité cimente ainsi les sympathies entre humains par la charité, pour faire équipe.

Il faudrait peut-être résister à cette sympathie instinctive pour ce qui se fait humble... Idée nietzschéenne. Et, par ailleurs, admirer l'orgueilleux, le fort, celui qui va son chemin sans rien demander à personne, cela relève du genre poule devant le champion de boxe, émerveillement béat pour le coureur cycliste.

[...]

Imbécillité de la morale économique.

Une quantité de richesse  $x$ , également partagée entre les humains, ne fait pour chacun qu'une quantité infime qui n'améliore point sensiblement son sort. Une loterie où l'on partage également entre les participants l'argent des lots, n'est plus une loterie, et ne contente personne.

De plus, à priver les plus habiles du stimulant du gain, on se prive en retour de l'ardeur qu'ils apporteraient à faire marcher la mécanique sociale, de la quantité d'effort psychique qu'ils mettraient dans la marmite à faire cuire la soupe commune, effort psychique que nul n'évalue, n'étudie, parce qu'il n'est pas mesurable, mais dont l'action est aussi certaine que celle d'un catalyseur. Cet effort psychique, c'est un peu l'œil du maître, une action de présence que j'ai constatée partout où je suis passé, et qui coûte à celui qui doit en faire preuve. Le prive-t-on d'avantages matériels, il ne le fournira plus. Et c'est pour cela que les administrations marchent toujours moins bien que les entreprises privées. Il n'y a pas, pour les faire aller, le stimulant d'individus choisis qui consacrent leur énergie psychique au service de la marche des affaires.

[...]

Curieux, ce conseil impératif que me donnait l'inconscient, au cours d'un rêve et par la bouche d'un personnage à qui je parlais. Il me disait : « Vous êtes libraire ? Faites de la commission. »

[...]

Les analogies, images littéraires ou poétiques qui frappent le plus sont précisément celles qui correspondent aux symboles que l'on se trouve faire spontanément en rêve pour traduire certaines situations. L'image est une catégorie, au sens philosophique, beaucoup

plus fine que les catégories lyriques, lesquelles se ramènent d'ailleurs à l'identité ; tandis que l'image associe deux choses à la manière souple dont elles sont réunies dans l'image symbolique ; c'est-à-dire que leur rapport est dans l'esprit le même que celui qui les unit dans une image tout autre. En particulier, dans les symboles de l'inconscient, lorsqu'on analyse au réveil son rêve et que l'on voit d'où procède l'image du rêve, on constate que la même liaison que faisait l'inconscient entre les faits réels qui sont à la base du rêve, se retrouve dans (et explique) la liaison qui est faite entre les images du rêve (Ex. du poker d'as de N. S.). Si l'on adopte, à l'état de veille, pour illustrer sa pensée, les images qui correspondent à celles que l'inconscient utilise spontanément, on aura des images qui, pour l'auteur tout au moins, seront beaucoup plus puissantes que toutes autres. Au lieu d'être amenées par des nécessités littéraires, elles seront amenées par des nécessités internes, d'identité de leur mécanisme d'association. En les revoyant, les relisant, l'auteur pensera, ainsi qu'il arrive quelquefois quand on se relit : « Oui, c'est bien ça... »

En somme, le point caractéristique est que dans l'image utilisée, comme dans le rapport secret que l'esprit fait entre les deux choses à propos desquelles on emploie l'image, *le mécanisme d'association est le même.*

Pour la vérité et l'exactitude de l'image poétique, il faut que cette image corresponde à une vision authentique du cerveau du poète, et encore que ce cerveau soit naturellement orienté de façon à concevoir des rapports saisissants entre les choses. D'où nécessité du don (en ce qui concerne ce dernier point), et de la probité (en ce qui concerne le premier : employer des images spontanées).

[...]

D'après Chesterton, l'esprit augustinien est à la base des mouvements protestants et jansénistes, et cet esprit se définirait par : la gratuité ou déterminisme de la grâce, le néant de la liberté, le néant des œuvres.

J'ai peu de sympathie pour les « œuvres » et m'inquiète de me rencontrer sur ce point avec le protestantisme que j'abhorre. Mais voici que je m'explique la différence de nos positions.

Certes je suis réaliste, mais je ne le suis point autant que le thomiste qui pousse le réalisme jusque dans le détail de toutes les apparences. Je ne suis réaliste qu'en bloc, et cela teinte si l'on veut d'idéalisme mon réalisme. Le réel étant ainsi diminué, ma sympathie pour les « œuvres » qui s'attachent au détail du réel, ne peut être que faible. Si je ne crois pas au réel thomiste, c'est que je ne crois pas à la raison, et cela me rapproche de la position janséniste, pascalienne.

Tout autre est l'origine de l'antiréalisme protestant. C'est parce que le protestant croit à la raison, qu'il est idéaliste et nie le réel. D'où la tournure raisonneuse de sa foi, et le peu d'importance qu'il attache aux œuvres, ne croyant pas au réalisme.

Donc, si le protestantisme et moi-même, estimons peu les « œuvres », cela procède de mobiles opposés chez lui et chez moi. C'est par sa confiance en la raison, qui le conduit à l'idéalisme, que le protestantisme se détache des œuvres ; c'est par ma défiance de la raison, qui m'invite à retrancher le réel du détail des choses, que je me sens peu porté vers les « œuvres ».

Je suis plus janséniste que protestant.

Je ne pousse pas mon acte de foi dans le réel jusque dans le détail des choses tel que le dessine la raison ; et cela, parce que je me défie de la raison.

[...]

C'est une grave erreur de croire que l'érotisme ait une signification absolue, ou plutôt que certains spectacles sont absolument érotiques. Ce n'est jamais qu'une question de rapports. Dans un pays où l'on proscrit tout ce qui peut être érotique, l'érotisme se rabattra sur des détails, un peu plus libres que les autres, et ils prendront une signification érotique. De petites choses suffiront à exciter les sens. Au contraire, on ne remarquerait plus une femme nue dans un pays où toutes les femmes seraient nues. L'érotisme ne définit qu'une direction, et, sur cette direction, ce sont les points les plus avancés qui prennent la signification érotique par rapport à ceux qui le sont moins.

On peut en dire autant de la moralité, de la beauté, de tout ce qui touche au domaine mixte de la morale. Là, il n'y a rien d'absolu, sinon une certaine direction, et la valeur de ce qui intervient, la valeur de la beauté, de la morale, s'apprécie en fonction de l'effort individuel lui-même évalué à partir de l'effort moyen considéré comme normal à une certaine époque.

En particulier cela explique qu'en soi une position morale n'a pas de signification, qu'on ne sente pas, par exemple, qu'à pratiquer la vertu on donne une signification au monde. Mais par rapport à l'attitude morale des autres à l'époque où l'on vit, tel effort

individuel d'un saint par exemple, prend une valeur exemplaire qui incitera les hommes à aller dans le sens de la vertu, et là est la valeur de la position morale du saint. Elle n'est pas absolument significative, elle l'est relativement à la position des autres.

Ainsi retrouve-t-on, ici comme pour toutes choses, la nécessité d'une collaboration de l'absolu et du relatif, ou plutôt de l'universel et du particulier, du général et de l'individuel, pour qu'il y ait quelque chose.

[...]

La culture française est sous le signe de l'esprit, sous le signe d'un certain positivisme démocratique, fils évolué de la Révolution française. Or, la mode n'est plus à l'esprit. Sous l'influence pragmatique anglo-saxonne, les peuples apprécient davantage les ornements de la matière, et le Français fait non plus figure d'homme spirituel, mais d'un petit boutiquier assez minable. Est-ce à dire que dans ce conflit de tendances, où l'on retrouve à la base l'éternel conflit de la matière et de l'esprit, la matière l'emporte sur l'esprit ? Ce serait donner à l'éternelle question une réponse décisive. Plus exactement, ce qui l'emporte, c'est, momentanément peut-être, la préférence donnée par l'esprit à la matière sur l'esprit. Quand les individus préfèrent la matière, c'est la matière qui l'emporte, mais seulement parce que l'esprit lui donne la préférence, et point parce que d'elle-même elle l'emporte.

Tel maître du monde laisse des mémoires, des réflexions qui diminuent l'idée qu'on se fait de lui. D'un autre, qui n'a pas eu le même souci de vérité, l'histoire s'empare et bâtit sans contrainte sa légende. Il connaît la gloire posthume, il n'y avait pas songé, elle lui échoit comme un billet gagnant de loterie. Tout, ou presque : honneurs, succès, amour, gloire, arrive par hasard. La vie aussi ; le génie : un hasard qui a précédé la conscience qu'on en peut avoir. On a inventé le domaine moral pour récompenser l'effort, le mérite, sans quoi il éclaterait aux yeux qu'il est inutile.

[...]

La « fin » de la connaissance, que cette « fin » soit consciente ou inconsciente est Dieu ou ce qui en tient lieu. Dieu conçu à la fois comme la source de la connaissance et ce qui la dépasse. Une connaissance triomphante, épuisant complètement son sujet, dans le genre de celle à quoi espérait atteindre le rationalisme, aurait tendance à se dire Dieu, ramenant les choses à la connaissance de ces choses. Quand la connaissance, au contraire, est impuissante, et reconnaît son impuissance, c'est Dieu qu'elle trouve au delà d'elle-même. Il faut qu'il y ait ces deux choses :

– d'une part que la connaissance ait quelque valeur, qu'elle semble mordre sur les choses, pour légitimer ses déductions, pour qu'on ne puisse dire : la connaissance est une invention arbitraire du cerveau humain.

– d'autre part que la connaissance soit impuissante, pour qu'elle n'ait pas l'orgueil de se dire Dieu, et qu'elle reconnaisse au delà de sa puissance ce qui la dépasse.

On accède ainsi à Dieu par l'imperfection d'une chose qui cependant a fait jusque-là ses preuves. Dieu, est l'impuissance d'une connaissance par ailleurs efficace.

Les rapports de Dieu et de la connaissance sont les mêmes que ceux de l'être et de la pensée, de l'objet et du sujet. Ce rapport qu'un signe conventionnel devrait bien représenter et qui est le suivant : L'être se révèle à la pensée comme ce qui est au delà de la pensée, comme ce d'où procède la pensée, mais en même temps la dépasse ; mais ayant cependant besoin de la pensée pour être connu.

[...]

Traité de poésie. Au chapitre : Des règles poétiques, mettre : « Il n'y en a pas. »

[...]

Enterrement de Zoé G. Elle s'est tuée d'une balle de revolver, à l'aube, après avoir écrit, la veille au soir, les quelques lettres d'usage. Il y a trois mois, elle avait essayé de s'empoisonner au véronal. Le vide de sa vie. Assez bien représenté par la levée du corps. Au fond d'une impasse du quartier de l'Étoile, un fourgon mortuaire. Au dessus de la porte de l'immeuble, l'écriteau : Maison meublée. Aux fenêtres du voisinage, quelques têtes de concierges. Des hommes, qui ne se connaissaient pas, plantés sur la chaussée, attendent que la voiture parte. Chacun se disant : Voilà donc quels étaient ses amants. Pas de femme, sauf une vieille, à gueule de maman qui pleurait. Indifférence et légère grossièreté des employés

des pompes funèbres, qui ne trouvaient pas dans une « famille » la raison de se faire une tête de circonstances. Des fleurs, sans inscriptions. Au dernier moment, un bouquet enveloppé dans du papier arrive... « Enlevez le papier », dit le maître de cérémonie.

Assez satisfaisant dans l'ensemble, comme discrétion dans la façon de quitter le monde. Une balle de revolver à l'aube. Trois jours plus tard, un petit groupe autour d'une voiture noire, qui part vous déposer dans un cimetière de la banlieue nord.

Sur tout cela, une espèce d'indifférence qui correspond au vrai tragique. Tout pouvait être à l'intérieur, – s'il y était – et y restait. En marge de l'artifice de la vie sociale. C'est de cela qu'elle est morte, mais c'était bien, et plus vrai, plus nu. Son premier suicide manqué, au véronal, faisait putain. Le second la grandit, la réhabilite. Elle en avait bien assez. Une faible, maladroite, brisée par les résistances ; elle n'a pas voulu continuer à jouer ce pauvre jeu où elle devenait, avec les ans, plus sûre de perdre. Et elle n'a rien dit, que je sache, d'un secret qui n'existait peut-être pas. Ennui de sa propre paresse, de son incapacité, peut-être est-ce là tout le secret. Pauvre jeu des créatures humaines avec la vie...

Assez intelligente pour comprendre le vide de sa vie ; pas assez pour le meubler. Elle a quand même trouvé la façon la plus discrète de se faire enterrer. Difficile de la condamner, elle n'avait pas compris...

[...]

Le meilleur moyen pour faire soumission à l'ordre social, – et ce dont il se montre le plus reconnaissant, – c'est l'acceptation, au moins extérieure, des valeurs de notoriété. Il

faut reconnaître la valeur des idées de M. X ou Y, parce que X et Y ont un nom. Cette notoriété est comme une monnaie conventionnelle ; l'ordre social se sert d'elle pour les échanges spirituels entre ses membres. Il faut l'accepter. Sinon, on vous considère comme un faux-monnayeur. Quand on est jeune, on souhaiterait d'imposer sa monnaie personnelle. En vieillissant, on compose. Toutes les échelles de valeur étant plus ou moins conventionnelles, celle qui a pour elle l'adhésion du grand nombre témoigne d'une certaine utilité qu'on peut prendre en considération.

[...]

Curieuse résonance : dans une cage d'escalier la conversation qu'échangent à mi-voix deux femmes. Elles parlent assez bas pour ne pas être entendues, et pourtant la cage d'escalier, sans tenture ni tapis, se trouve amplifier leur murmure. Cela évoque la province, la rentrée, le mois d'octobre pluvieux dans une petite maison à plusieurs étages ; le parquet, cette chose qui est bien province. Quand j'étais enfant, à Quimper je crois, j'avais dans l'escalier un placard où je rangeais mes jouets ; c'était un escalier, en parquets cirés, à marches hautes et un peu raides, et le placard s'ouvrait entre deux étages d'une façon assez inconmode ; j'avais toujours l'impression de jouer sur le bord de l'abîme.

[...]

Quel genre de travail envisager ?

Un roman fantastique<sup>298</sup> ?

Un drame lyrique ?

Aucun signe déterminant qui permettrait de choisir entre tous les possibles.

[...]

La paralysie de la volonté provient d'un désaccord entre le désir et la volonté : le désir étant l'aspiration, et la volonté les moyens matériels de réalisation. Le sujet est capable de volonté, mais la volonté qui est sienne n'est pas en harmonie avec ses désirs. Ce qu'il souhaiterait faire, il n'est pas doué pour le faire. Ce qu'il pourrait faire, il ne souhaite pas le faire. Ses désirs restent alors insatisfaits, et sa volonté sans emploi, puisque la direction dans laquelle il pourrait l'employer est sans intérêt pour lui. L'insatisfaction est double, tant du côté du désir, que de la volonté, et la situation empire rapidement.

[...]

Il est incontestable que le contact de la grandeur, ou même simplement d'une certaine réussite, est exaltant, invite au travail : je pense cela à propos des livres de Virginia Woolf, la seule femme de lettres à qui je reconnaisse du génie.

[...]

---

<sup>298</sup> C'est la première mention au journal de cette désignation qui sera retenue par l'auteur comme désignation générique pour la plupart de ses romans à venir. Nous sommes aux environs de septembre 1935.

Il faut qu'un romancier se déplace assez fréquemment s'il veut utiliser comme décor pour ses romans le cadre dans lequel il vit. S'il ne se déplace pas, ou trop peu souvent, ce cadre lui semble si naturel qu'il ne vaut pas d'être utilisé, suivant la loi qui dit « qu'on ne parle pas de ce qu'on connaît trop bien » ; et il faut encore que le décor qu'il vient de quitter soit présent à son imagination dans le moment qu'il l'utilise pour qu'il en exprime la vérité, la réalité, sans reconstruction trop arbitraire. Plus brièvement : on ne décrit bien que ce qui a un peu de recul dans le passé, mais pas trop. Le moment où l'on peut ainsi écrire des choses, est assez bref.

[...]

J. était vraiment délicieuse, ce matin, dans le vent frais qui poussait des nuages gris au dessus des pelouses fleuries du jardin des Tuileries. Tout animée par sa soirée de la veille, rieuse et rose, d'une grâce enfantine, d'une intelligente innocence qui me faisait la raimer [*sic*]. Je me demande même si ce n'est pas la seule femme que j'ai jamais aimée, pour elle-même, et point trop pour l'image que je m'en faisais. Parce que je devais la quitter pour quelques jours, et virtuellement l'abandonner, une certaine nostalgie me poussait aussi à enrichir son image, à la voir plus pure, plus délicieuse qu'elle n'est, pour mieux regretter encore la dure décision qui me fait repousser comme du pied, la barque que dans sa candeur elle a cherché si longtemps à gouverner vers la mienne. Elle riait aussi avec moi, comme avec celui qu'on n'aime plus, auquel on ne pense plus comme à celui qu'on

aime. Cette hérédité, en elle, de femme qui ne vit que pour plaire, qui ne peut vivre que pour plaire, qui rencontre là, enfin ! la seule chose dans laquelle elle puisse réussir, avait à la réflexion quelque chose de terrible, pour l'avenir. Pauvre gosse. Elle était venue à moi avec tous les espoirs de l'enfance, de l'adolescence, pure, et je n'ai pas accepté le cadeau qu'elle me faisait : il m'embarrassait. Pour rester solitaire, rêveur, orienté vers je ne sais quoi d'autre, je ne lui ai pas fait près de moi la place, qu'elle ne me demandait pas sans doute, mais qu'elle attendait innocemment de la vie, comme une chose due à sa pureté, à sa candeur. Rien ne me touche plus que cette innocence. Je n'aurais pu faire pour elle que bien peu... Il est vrai qu'à d'autres moments elle est insupportable. (C'est moi qui pense cela, mais sans aucune réalité objective : elle, elle se fout de tout ça.)

[...]

J'ai donc aujourd'hui 39 ans<sup>299</sup>. Je serai entré dans ma quarantième année par une journée spirituellement aussi vide qu'a pu l'être ma première journée de vie, car je n'avais de longtemps rencontré pareille inertie d'esprit ; absence d'appétit pour quoi que ce soit : amour, désir, action, travail cérébral. Ce jour fut marqué d'une incapacité complète.

[...]

---

<sup>299</sup> 1<sup>er</sup> octobre 1935.

Je viens de toucher 2000 francs pour les droits d'auteur de *l'Agonie [du globe]*. J'ai payé 1500 francs de dettes, et, avec le reste, je me suis acheté un veston, ce qui ne m'était pas arrivé depuis près de trois ans.

Ces êtres un peu fous sont pénibles à supporter longuement, car ils ne refoulent pas toutes ces menues impressions vraies, mais dont la vérité est blessante pour autrui, que l'on ressent et que la politesse, l'habitude, les convenances exigent qu'on refoule pour que la vie sociale soit possible. Il ne s'agit pas de réflexions d'enfants terribles, mais de sensations plus graves, plus vraies : ils montent trop leur âme à nu et cela est obscène.

Si l'on voyait les âmes, la société serait impossible.

Mendiants montrant leurs plaies, forçant la sympathie : c'est cela qui est pénible. Ils vous obligent à les plaindre. Ils n'ont pas cette cuirasse des êtres normaux derrière laquelle on peut supposer qu'il y a un individu sain. Leur débraillé psychologique est impossible à supporter longtemps.

[...]

Si l'on m'imposait – moi qui ai horreur de ce genre de choses – de jouer un rôle dans une manifestation, je choiserais celui d'agent. C'est le seul qui sait à peu près ce qu'il fait, et de plus il peut impunément taper sur la gueule de ses contemporains.

Mais les manifestants, quelle que soit leur nuance, tournant comme des feuilles mortes sans savoir ce qu'ils font, et en proie seulement à cette excitation nerveuse qui se

dégage des foules, quelle chair à horions ! Ils appellent la balle tant ils semblent redescendre au niveau du gibier.

[...]

Virginia Woolf est certainement dans la littérature anglaise contemporaine celle qui rend le plus le son Shakespeare, dans ce qu'il a de grand, et pas dans ce visage d'artisan classique ayant construit des marionnettes humaines que voit seule la foule.

[...]

L'intelligence ennoblit tout ; elle seule fait la valeur de tout, même de ce qui lui est le plus contraire : le sentiment, le monde, etc. Plus un être est intelligent, plus sa sensibilité a de prix et de nuances, quoi qu'en dise l'opinion commune. Il faut être intelligent, même en art, même dans le domaine du cœur. On dit l'homme intelligent insensible : c'est une erreur. Il n'a pas cette sensibilité éparpillée, sans signification qui, à s'étendre en surface, fait qu'on juge un homme être sensible. Il a une sensibilité dirigée vers le point précis qui intéresse actuellement son intelligence, et seule cette sensibilité-là a du prix et une signification. Mais, ici, comme partout, la moyenne des hommes n'apprécient que ce qui s'étend en surface, sans pouvoir reconnaître la profondeur.

Vice de l'éducation française depuis la Révolution.

Il est dans cette suprématie accordée à l'esprit sur la chair, aux idées sur la tenue, à l'instruction sur l'éducation. L'erreur métaphysique qui est à la base est la primauté du spirituel, une primauté absolue. Or, si à la longue l'esprit l'emporte sur la matière, il n'est pas nécessaire pour cela que l'esprit soit l'apanage de tous, au contraire. Un homme intelligent, supérieur, suffit pour une multitude de bons exécutants, et la troupe ainsi formée, l'emportera sur un groupement d'individus malingres et à peu près intelligents. En France l'esprit est trop vulgarisé, démocratisé : un peuple d'avortons qui peuvent se dire malins. Ailleurs, on a de beaux hommes, physiquement capables de faire des choses que les Français ne peuvent pas faire, et on trouve toujours des intelligences pour les conduire. Il vaut mieux avoir des ressources en bras vigoureux qu'en cerveaux plus ou moins malins. Car pour les bras, le nombre est tout ; et pour l'intelligence il est plutôt un obstacle. Plus exactement, dès que le nombre intervient, dès qu'il s'agit d'une multitude, le bras importe plus que l'esprit. Le nombre sert le bras, il dessert l'esprit.

J'ai vu les Américains faire des choses que les Français ne pouvaient pas faire, parce qu'individuellement chaque Américain était physiquement plus capable que le Français. Et pour diriger cette troupe, il suffisait d'un seul cerveau.

Dire, comme on pourrait le faire, qu'à développer la culture spirituelle on facilite la venue de génies spirituels, une plus grande masse de gens permettant alors une sélection plus étendue, est faux. Quand il y a génie, il perce tout seul. Les petits peuples fournissent la même proportion de grands hommes que les grands peuples. Par ailleurs, avec les moyens actuels, la supériorité intellectuelle n'est plus le privilège de celui qui la possède ou de son entourage, elle s'étend à tous. Les découvertes de l'esprit deviennent le bien

commun, on ne peut s'en assurer le monopole. D'où dans la lutte pour la suprématie, l'emporte le peuple qui a les bras les plus vigoureux et point celui dont les individualités sont les plus intelligentes.

Pour prendre une comparaison. Si vous avez une voiture (le peuple) qui fait du 150 km à l'heure, vous arriverez avant la voiture qui ne fait que du 80, fût-elle conduite par Newton, Kant ou Einstein<sup>300</sup>.

Cette vigueur physique de chaque individu pris isolément explique le tour différent pris par la civilisation américaine. Les possibilités sont plus grandes, la part d'empirisme dans la conduite des choses est plus considérable. Deux espèces animales dont les ressources physiques sont différentes, chat et chien par exemple, évoluent de façons différentes.

L'esprit l'emporte, sans doute, mais pour l'individu. Pour la masse, c'est le côté physique qui importe le plus.

Vieille question : À quoi sert l'Art ? Il ne doit servir à aucun but défini : c'est la meule qui aiguisé le couteau lequel, ensuite, coupera ce qu'il voudra. Il aiguisé la sensibilité, l'homme fera ensuite de cette sensibilité plus fine l'usage qu'il croira bon d'en faire. Mais il ne faut pas prendre la sensibilité et l'orienter de force dans une direction définie, comme on fait en mettant l'art au service d'une idée, d'une thèse. La mise de ses ressources sensibles au service d'une cause est le fait de l'individu, n'a de signification, de valeur qu'en tant qu'elle représente l'engagement d'une volonté libre, aussi doit-elle être

---

<sup>300</sup> Isaac Newton (1642-1727), Albert Einstein (1879-1955), tous deux physiciens.

laissée à l'initiative de l'individu sans que l'art exerce une pression dans un sens ou dans l'autre, pression qui ferait de lui non plus de l'art mais de la publicité. C'est à cette liberté, cette absence de but moral, que l'Art doit de pouvoir avoir des lois générales, prétendre à l'universel. Comme la science, il est orienté vers le général, l'universel, tandis que la morale est le domaine du particulier et de l'individuel.

Vue du point de vue du créateur, la question se retourne, la création étant une action qui met en cause l'individu, et qui prend ainsi pour le créateur une importance morale. L'art, pour le créateur, est ainsi la visée à l'universel par le moyen de l'individuel, ce qui est bien le problème métaphysique essentiel, et justifie la valeur de l'activité artistique créatrice.

Si maintenant, pour juger de la valeur d'une œuvre, on se place au point de vue universel, si l'on se propose de juger de sa Beauté, c'est le point de vue classique, qui se soutient d'après ce qui vient d'être dit dans le premier paragraphe.

Mais si, pour juger d'une œuvre, on se place au point de vue individuel, si l'on cherche ce qu'elle montre, ce qu'elle découvre de l'individu qui l'a créée, c'est le point de vue romantique, qui juge de l'art comme d'une valeur morale. Il est aussi fondé que l'autre, et même davantage quand on a reconnu que l'universel bien qu'existant n'est cependant pas définissable, ce qui serait la possibilité d'une appréciation absolument objective et valable. Au contraire une appréciation subjective, c'est-à-dire ramenée à l'individu qui a créé l'œuvre, porte toujours sur une certitude.

[...]

Ai maintes fois remarqué que lorsqu'un service était créé, le besoin naissait de l'utiliser. Les gens doivent être l'objet d'une offre pour ressentir un besoin à satisfaire : sollicitations des putains, services d'autocars, offres des agences, propagande politique ou religieuse, etc. D'où l'on peut conclure que, biologiquement, l'organe a précédé la fonction. La fonction n'a créé l'organe que dans les intentions générales de la Nature, si l'on peut dire, mais certainement pas dans l'individu pour qui l'organe a précédé la fonction.

[...]

Vraiment, plus je vieillis, plus je me sens détaché de ma propre sentimentalité. Elle existe cependant, et plus fine que jamais puisque plus consciente, mais par cela même plus éloignée de moi. Et de plus en plus je trouve que ce n'est pas dans la sentimentalité qu'il faut aller chercher la solution du mystère de la vie, que l'amour ne peut conduire à rien. Je ne le prends pas au sérieux ; on dit que je n'aime pas, c'est vrai.

Toutes ces pauvres petites choses maladroites que font les hommes avec eux-mêmes, avec la vie des autres, touchant, touchant, mais idiot... Plus j'avance, plus je n'aime que l'intelligence, jusqu'à cette intelligence de reconnaître les limites de l'intelligence, son impuissance et ce qui la dépasse. La raison seule pose les limites de la raison.

[...]

Ma vie, tout ce que j'ai fait, je n'ai pas fait, toutes ces heures perdues, ces démarches en direction d'impasse, cette absence de plan, de méthode, ce vol de papillon fou, lamentable d'y resonger.

[...]

Chez C. hier soir, tous ces gens<sup>301</sup>. Il semble assez facile de pouvoir les juger sur leur attitude, leurs gestes, leur voix, sans trop se tromper.

Thérive<sup>302</sup>, pas du monde, et devant sa situation à un labeur d'intellectuel. Cela se voit à une certaine absence d'aisance, à un choix bizarre dans sa coupe de cheveux à rouflaquettes, à une cravate trop claire, et un certain apprêt dans sa mise. Il a de jolies mains, mais on sent qu'il en est fier. Un roturier qui veut arriver, se surveille constamment, sait peut-être où le bât le blesse, et ne parvient que maladroitement à le dissimuler, ses précautions soulignant plus que ne dissimulant le point faible.

J. R. Bloch<sup>303</sup>, assez provincial, à l'intonation fausse, à la verve trop facile et d'un goût douteux, et surtout déplaisant par son assurance qui est supérieure à son mérite.

---

<sup>301</sup> Peut-être Benjamin Crémieux, chez qui Spitz était reçu.

<sup>302</sup> André Thérive (1891-1967), écrivain et critique littéraire français. Auteur d'une œuvre quantitativement importante. Romancier populiste, collaborateur au quotidien *Le Temps*. Son intérêt pour le peuple, présent dans ses romans et dans un « Plaidoyer pour le naturalisme » (*Comoedia*, 3 mai 1927), fut dénoncé comme un nouvel exotisme vaguement bourgeois.

<sup>303</sup> Jean-Richard Bloch (1884-1947), écrivain français, auteur de romans réalistes quoique formellement recherchés et jugés parfois quelque peu déconcertants. Journaliste à *L'effort*, devenu *L'effort libre*, qu'il a

C. R. Marx<sup>304</sup>, assez fin, moins intelligent que je n'aurais cru, témoignant d'une réserve agréable, mais peut-être excessive.

Jean-Jacques Bernard<sup>305</sup>, distingué, un peu bête, mais délicat, nuancé, avec une retenue de bon goût, une discrétion qui n'est pas en défaut, mais d'une personnalité un peu effacée, non pas volontairement, mais parce qu'elle n'a pas naturellement de traits bien accusés.

[...]

Le corbillard du pauvre.

Sous la pluie froide de janvier, un corbillard automobile, sans couronnes, contenant un cercueil assez long recouvert d'un voile blanc. Derrière quelques pauvres gens, mais en tête de leur groupe, trois petits garçons de 14 à 5 ans [*sic*] marchant nu-tête. Le tout petit, avec de grosses galoches, entre ses deux frères. L'aîné, quatorze ans, dans un paletot marron trop grand pour lui, qu'on lui a visiblement donné, et au bras duquel il a passé un morceau de crêpe. Tous les trois sont misérables et graves. Leurs cheveux embroussaillés, trop longs, sont mouillés par la pluie. C'est la grande sœur qu'on enterre. Le corbillard

---

fondé en 1910, à *Clarté*, *Europe*, la *Revue bleue* et la *Revue de Genève*. Compagnon de route du communisme des années 1920 à sa mort.

<sup>304</sup> Claude Roger-Marx (1888-1977), écrivain français, fils du critique d'art Roger Marx. Sa carrière démarre assez tard, bien qu'il ait un peu publié avant la Première Guerre. Il publie des romans et nouvelles mais doit son succès au théâtre. Après la Seconde Guerre, il se consacrera essentiellement à l'histoire et à la critique d'art. Il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1927.

<sup>305</sup> Jean-Jacques Bernard (1888-1972), dramaturge et romancier français, fils de l'écrivain Tristan Bernard, sur qui il publia des souvenirs (*Mon père, Tristan Bernard*). Il fit partie de ce que les critiques ont appelé « l'école du silence », les propos des personnages n'exprimant pas le fond de leurs pensées.

roule lentement, précédé de l'employé des pompes funèbres. Derrière, les trois petits frères lèvent leurs lourdes galoches.

[...]

Vu Aragon l'autre soir. Séduisant et charmeur, mais, au premier abord, d'une affectation de charme un peu gênante. Les intonations, les gestes, la mimique qui accompagnent les propos sentent fâcheusement le salon, et, chez un autre, m'auraient irrité. On aurait pu y voir de l'assurance mondaine assez déplaisante, et un ton tranchant d'où l'on pourrait conclure à la superficialité. Nul doute que son personnage masque, pour les gens qui le connaissent, son talent littéraire qu'on apprécie mieux quand on ne le connaît pas. Mais cette attitude est due au fond à une très grande aisance naturelle provenant de l'excès de don, et quand on sait l'interpréter on y voit au contraire une certaine juvénilité, une certaine naïveté, même une certaine sincérité qui va jusqu'à refuser de modifier ce que l'attitude spontanée a de défectueux. Il est ainsi, parce qu'il a refusé de mettre la sourdine, de jouer un personnage mieux composé, et cela devient sympathique. Par la suite, longue conversation à bâtons rompus et sentiment d'être immédiatement de plain-pied avec l'interlocuteur, ce qui est agréable. Une certaine jeunesse dans la rapidité de ton, dans la soudaineté de la réplique, et dans la pureté du personnage. Très simple, quand on a accepté le ton ; très homme de lettres, aussi. Un jaillissement spontané de paroles qui ne laisse pas de creux dans la conversation. Aucune duplicité dans la personne. Aucune fatuité même. Le visage est agréable et fin, surtout le nez, le front, et le regard. La mâchoire est un peu moins

heureuse, et dénoterait la faiblesse du caractère : il est très sensible aux influences, le dit presque, s'accepte tel qu'il est, cherche à plaire parce que c'est dans sa nature. Les mains, les ongles, sont parfaits et ont l'élégance de son style. Les ongles surtout, très racés, et d'une honnêteté élégante. Il m'a beaucoup plu.

[...]

Une étude dans laquelle on montrerait que le caractère malheureux d'un individu tient au mélange en lui d'influences héréditaires maternelles et paternelles qui n'étaient point faites pour s'entendre. En sorte qu'il reproduit en lui, mais de façon plus cuisante et douloureuse parce que plus intime, la mésentente dont ses parents avaient souffert au cours de leur union malheureuse. Titre : Le fruit de la mauvaise union.

[...]

Si je cherche ce que j'aime, et qui, goûté par moi, ne me laisse aucun résidu désagréable dans l'esprit, je trouve trois choses : l'intelligence, la jeunesse, la nature. Si je cherche ce qui m'attaque profondément, décisivement, et me laisse dans l'amertume, je trouve la luxure sous tous ses aspects, surtout ceux qui sont teintés d'une recherche intellectuelle.

[...]

Dans un livre comme *La Saxifrage*, faire des facultés dialectiques un usage littéraire est absolument nécessaire, mais me peine. Quelle serait donc cette nécessité littéraire plus importante, plus essentielle que la rigueur ? J'y crois, sans y croire. Au-delà de la raison, il y a quelque chose que la littérature peut faire sentir : à cela je m'emploie.

Monotonie de son bouquin<sup>306</sup>, axé sur un ton poétique. La poésie est au roman ce que le dialogue est au cinéma, c'est-à-dire quelque chose d'autre et de gênant. Le cinéma n'est pas le dialogue ; la poésie n'est pas le roman. Dans un film, on sent bien ce qui porte, ce qui est cinéma, quelque chose qui n'est pas dialogue pur, pas image pure, mais une certaine situation qui touche à un fond grave.

[...]

Exhalons notre mauvaise humeur. Furieux comme aux jours d'antan. Une petite poule, vingt ans, décentement mise, avec d'admirables fesses, comme je les aime, bien décrochées, libres et jouant harmonieusement sous la robe. Ce sont ces fesses mêmes qui m'immobilisent à la devanture où elle regarde des corsages. Je vois une hésitation dans son mouvement pour s'éloigner, et au lieu d'en profiter, je la laisse poursuivre son chemin. Indécision pendant quelques secondes. Elle traverse la rue. Enfin, je décide de suivre : un vieux ignoble, commis de troisième classe, une serviette sous le bras, l'avait abordée et elle

---

<sup>306</sup> J'ignore de quel bouquin il s'agit.

lui répondait ! Était-ce une putain débutante ? Elle était tellement mon type, que je n'ai pas décoléré pendant deux heures de l'avoir laissée échapper. Peut-être était-ce par ce jour chaud d'orage la poule-minute que je n'ai pas faite depuis des années.

[...]

Jenny Graf. Curieuse créature. Petite tête de singe adorablement faite, aux cheveux roux bouclés presque crépus, un nez de proportions adorables dans sa petitesse, une petite gueule qui avance ses dents blanches pour mordre et sourire, des yeux bleus marbrés et un front étroit et bien pris. Plus vive qu'un jeune chat, grande, large d'épaules, et déboitant les bras pour se donner l'allure dégingandée. C'est une négresse blanche. Sa mère était nègre. Elle a vingt-deux ans, est mariée depuis deux ans à un ingénieur chimiste norvégien, vit à Zurich qu'elle a quitté il y a six semaines pour venir à Paris dans une immense auto blanche, conduite par un ami. Joue, mais avec une rare perfection, le rôle de la femme-enfant, de la femme petit animal domestique. Elle tutoie tout le monde, se balade nue dans une robe et un corsage, s'étonne de voir sa peau nue à sa taille. On lui dit de montrer ses seins. Elle se débarrasse du plus inutile des soutiens-gorge, et met à l'air deux petits seins d'une fermeté exemplaire, un nez relevé dont les proportions sont sans pareilles pour la précision et le dessin. Elle est danseuse, montre ses jambes, les plus belles qui soient, quand on le lui demande. Dans le taxi, elle les allonge à travers la portière, relevant sa jupe jusqu'à son petit pantalon rose, par le bord duquel passent quelques poils roux. La ligne de la cuisse est allongée et renflée sans défaut, le genou disparaît dans le muscle : un double

jet de fleurs, de colonnes galbées... Entre les bras de tout le monde, elle joue à s'abandonner. Elle me dit :

— Tu aimerais mieux que je sois sérieuse, mais je peux être sérieuse aussi quand je veux.

Plus tard, je veux l'embrasser, elle me tend sa bouche d'où elle sort brusquement une langue de caméléon, rose et pointue qu'elle enfonce dans ma bouche. Un baiser sur la langue plus qu'un vrai baiser. Tout cela rapide, enfantin, en jouant, privé de toute signification sexuelle. Un être qui joue et danse sur la vie, et dont la gracieuseté lui permet de tout faire...

Je lui dis qu'on voit facilement qu'elle n'aime personne ni les hommes, ni les femmes. À peine si de la tristesse passe dans son regard. Elle dit : « C'est triste », sans avoir l'air d'y penser.

Elle semblait me témoigner un peu d'intérêt au début de la soirée, jamais je ne me suis senti si vieux. Une certaine mélancolie heureuse m'a accompagné tout le jour suivant. Elle me demandait si j'étais marié... Sa naïveté d'attitude déçoit tout calcul. Elle est, à première vue, de ces êtres dont la grâce est telle qu'elle appelle le dévouement le plus désintéressé.

Je voudrais en faire littérairement quelque chose. Elle a un touchant grain de beauté sur la nuque.

Elle se penchait vers Dora<sup>307</sup> : « Est-ce que tu m'aimes ? » chantonait-elle ironiquement. Dora la considérait avec une tendresse maternelle, un peu sensuelle. « Il n'y a rien derrière, me disait-elle, ni sensualité, ni amour, elle joue... »

[...]

Depuis deux jours, je ne vis que dans l'espoir de la<sup>308</sup> revoir. Je l'aime, comme je les ai toutes aimées, avec l'idée que leur image m'accompagnerait seule dans la mort. Bête, aussi bête qu'à vingt ans, aussi bête que je le serai toujours. Et rien pour échapper à cette hantise. Je me répète encore combien j'ai été bête, et toujours de la même façon... L'autre soir, je ne savais pas encore combien je l'aimais, (« Je n'y prenais pas garde ») j'aurais dû rester jusqu'au bout, et je l'aurais raccompagnée, aurais pu parler et espérer la revoir, lui fixer un rendez-vous, enfin savoir à quoi m'en tenir, au lieu que j'en suis réduit à vivre du plus problématique des espoirs... Ce qui m'atteint le plus, c'est la pensée qu'elle a pu faire un pas vers moi, concevoir à mon objet une espérance lointaine, et que j'ai laissé par ma faute, par ma bêtise, ce geste tomber dans le vide, alors que j'en avais plus que tout envie. Seul, je n'aurais pas aimé, à quoi bon ? Mais comment résister à une invite possible, ne pas essayer encore ? Chaque fois que les circonstances, la vie, les autres, les usages, brisent une

---

<sup>307</sup> Dora Maar (1907-1997), photographe et peintre rattachée au surréalisme. Elle fut la maîtresse de Picasso, situation qui tout à la fois lui a assuré une certaine visibilité et l'a desservie. Elle semble n'avoir été qu'une camarade pour Spitz, qui évoque quelques promenades à deux ou à trois. Il lui a dédié un exemplaire de *La mise en plis* : « à Dora Maar, aux interventions délicatement voilées, bien amicalement Spitz », mis en vente aux enchères le 8 juin 2009. L'estimation était de 6000 à 8000 euros, compte tenu, sans doute, du portrait de Dora Maar par Picasso dessiné sur le dernier feuillet de garde (source : [www.auction.fr](http://www.auction.fr)).

<sup>308</sup> Jenny Graf.

de ces possibilités d'amour, mais que rien n'indique, je me révolte, même quand je ne suis pas en cause... Et quand je suis en cause !

Il fallait au lieu de jouer de ma réserve imbécile, me montrer plus hardi, dire par exemple : « C'est très court... » après ce baiser-jeu. Attendre patiemment, et la ramener chez elle... La scène. Aurais-je eu la franchise et la naïveté de la jouer.

[...]

Si je sortais du jeu, en ce moment, ce serait avec le sentiment d'un échec complet, et si le Dieu qui me jugera peut-être, n'est pas le Dieu que j'imagine, mais celui qui demande de faire fructifier le talent prêté, d'accepter, de vaincre la féerie du monde, d'y réussir enfin, je serai condamné.

[...]

Une sorte de fatalisme économique fait que les choses qui doivent être faites, se font, indépendamment des partis politiques qui n'en sont que les agents inconscients. Peu importe dès lors l'étiquette de ces partis : fasciste, communiste, raciste... Tout ça n'est que variété dans la couleur de l'uniforme.

[...]

Dans cette volonté actuelle du gouvernement du front populaire<sup>309</sup>, souhaitant aller au devant des désirs du peuple, pour satisfaire à une certaine idéologie, il y a la même erreur, – protestante, de caractère, – que celle des enquêteurs à la Gide qui s'apitoient sur le sort des bagnards, des nègres, ou la façon dont est rendue la justice. Ces gens arrivent avec des idées toutes faites qu'ils ont recueillies ou se sont faites dans un certain milieu, et ils estiment ces idées universellement applicables. Ils croient à la Justice en soi, à la Fraternité, en tel ou tel idéal. Ils ne voient pas que ces idées n'ont rien d'absolu et sont liées à un certain milieu, tandis qu'ailleurs il se produit une modification nécessaire par interaction entre les mêmes idées et un autre milieu. Ainsi, si les gardiens de bagnes sont des brutes, c'est que les forçats dans une certaine mesure les obligent à être ainsi. Si les juges sont grossiers et raides, c'est que la clientèle des tribunaux a besoin d'être rudement traitée. On ne manie pas un manche à balai comme une feuille de papier de soie ou un pinceau. Si l'on tient élégamment le manche, on balaie mal. D'une façon générale, les responsables d'un ordre de choses défectueux sont autant les dirigés que les dirigeants, le milieu que l'organe qui s'essaie à le gouverner. Aussi, quand on veut améliorer les choses, il ne faut pas tant faire marcher les idées en tête, que provoquer ou même plutôt laisser se produire d'abord dans le milieu le désir de modification nécessaire. Les esclaves qu'on libérait ne savaient que faire de leur liberté. Les femmes de bordel auxquelles on fait des représentations sur la misère de leur condition, ne comprennent pas ce qu'on leur dit. Les travailleurs, si on ne leur bourrait le crâne, continueraient à travailler. Il faut se pénétrer de la relativité de toute idéologie, surtout quand on est chef de gouvernement.

---

<sup>309</sup> C'est une première et assez rare entrée consacrée à la politique. Le Front populaire a remporté les élections législatives des 26 avril et 3 mai 1936.

[...]

Je n'ai jamais eu envie d'une femme au point de tout subordonner à cette envie. Je n'ai jamais fait effort pour coucher avec telle femme. Il ne me paraît pas au fond que la possession de cette femme soit chose si importante. Pourtant, j'ai aimé, et quand j'aimais je souffrais de ne pas mettre mes sentiments au premier plan de moi-même, mais je pouvais souffrir de les laisser dominés par une certaine indifférence lucide, je supportais cette souffrance...

Jamais je ne me suis décarcassé pour avoir une femme, même quand je la désirais. Et le regret de ne pas me décarcasser composait en moi une chanson amère qui suffisait à satisfaire mon masochisme sentimental.

Ce que la vie doit nous apprendre, on peut l'apprendre par deux voies : la réussite ou l'échec. La seconde est plus courante, mais la leçon est la même. L'échec rabaisse notre orgueil et nous invite à douter de nous-mêmes ; la réussite nous montre la vanité de ce que nous poursuivions et l'inutilité de nos efforts.

Mais la philosophie à tirer de l'échec peut être mal comprise. Au lieu d'y voir une leçon d'humilité, beaucoup s'exaspèrent de ne pas réussir et s'indignent contre l'obstacle lui donnant une fausse importance, une réalité trompeuse.

Tandis que la philosophie de la réussite comporte moins de cas d'erreur. La plupart de ceux qui ont réussi ont parfaitement reconnu et proclamé le vide de leur gloire.

[...]

L'amour peut parfois n'être qu'un succédané d'un désir absent ou déficient, comme d'une façon plus générale, la spiritualité s'explique en tant que remède à un échec matériel.

On avait envie d'aimer, on rencontre par hasard telle femme dont les circonstances vous rapprochent, et qu'on ne désire pas, parce qu'elle n'est pas votre type, ou pour tout autre raison, et on l'aime pour remplacer le désir qu'on n'éprouve pas pour elle. C'est une erreur. Je l'ai commise au moins une fois, peut-être deux. L'amour ne doit naître qu'après le désir, sur le désir, et à propos de désir. Tout amour qui ne repose pas sur cette racine se trompe s'il s'adresse à une créature<sup>310</sup>.

[...]

Pour D[on] J[uan]. « Ce à quoi il faudrait parvenir, pour l'être vraiment, c'est à attacher sa sensualité et son érotisme physique au côté spirituel d'un être, et devant des femmes dont le visage et l'âme n'invitent qu'à aimer, les désirer. En sorte que toute la spiritualité de l'univers visible soit absorbée par l'acte charnel, ramené au niveau du sexe. Cela, c'est la damnation, et à ce point D. J. est bien un damné ; il n'est D. J. que lorsqu'il en est vraiment là. »

---

<sup>310</sup> Spitz a noté, en marge : « Je n'ai vraiment pas changé (1955 !) ».

[...]

On ne le dit pas, mais rien n'est plus vrai : pas de liberté hors du scepticisme. Le scepticisme et la liberté vont de pair, ce sont presque deux mots synonymes. Tout croyant, pourtant, quelque soit l'objet de sa foi, se prétend plus libre qu'aucun sceptique : il fait erreur, il confond liberté et bonheur, on lui a tant dit que la liberté était le plus précieux des biens, etc., et comme il est heureux, il s'estime libre. Mais la liberté est au contraire un fardeau très pesant, qui demande une grande force pour être porté, et si elle est précieuse c'est une charge. Le croyant a passé le fardeau sur les bras d'un porteur, et se réjouit de ses épaules libres, mais il doit suivre le porteur et n'est plus maître de ses évolutions comme celui qui a gardé son sac au dos.

[...]

La vie sentimentale se poursuit au delà de quarante ans, et ne cesse de s'étendre à travers la vie depuis l'âge de raison jusqu'à la vieillesse, – comme toute chose, au reste, – mais ce qui cesse à partir de quarante ans c'est la possibilité de faire usage de sa sentimentalité comme d'une force active pour en tirer des avantages dans la vie. Un homme de vingt-cinq ans, amoureux, ou dont on serait amoureux, peut tenir ce sentiment pour un des maîtres fils de la trame de sa vie. Après quarante ans, on achète l'amour, on fait oublier son âge par des avantages que l'on peut procurer à l'objet aimé : places, considération, facilité de vie, etc., mais faire état de ses sentiments pour en tirer soi-même profit serait

ridicule. On éprouve encore l'amour, mais on doit le dissimuler, le laisser dans la coulisse. Voit-on un homme de cinquante ans exiger d'une femme qu'elle le suive ou fasse telle ou telle chose, en disant : « Parce que je vous aime<sup>311</sup>... » L'amour d'un homme, au delà de quarante ans, ne lui confère plus de droits, alors qu'il n'en était pas de même avant cet âge.

Faire dire au quadragénaire mélancolique :

— J'ai passé l'âge où l'amour confère des droits.

Il y a des jours où toute cette foire faite autour de la sexualité, de l'amour, dans le théâtre et le roman, me donne des haut-le-cœur de dégoût.

Et pourtant, quand je vois des types ricaner là-devant, à la manière du vieux catholique, la manière Claudel (« amour de Titine et de Frise-Poulet »), je m'insurge, car cette sentimentalité, c'est encore tout ce que nous avons pour éclairer ça et là notre nuit.

[...]

Cette actrice qui joue dans *le Vandale (Come and get it)* Frances Farmer<sup>312</sup>, est remarquable de beauté et de souplesse de jeu. Elle n'est point encore vedette lancée, suit les indications du metteur en scène, et son jeu n'en est que plus intelligent. Elle sert le film, au lieu que le film soit bâti autour d'elle.

---

<sup>311</sup> Spitz a ultérieurement tracé un gros point d'exclamation en regard de cette dernière phrase.

<sup>312</sup> Frances Farmer (1913-1970), actrice américaine dont la prometteuse carrière, débutée en 1937, fut interrompue en 1942 par ses premiers internements et les traitements reçus dans différents hôpitaux psychiatriques. *Come and get it* est un film américain de 1936, réalisé par Howard Hawks.

Dans son rôle de fille de bar, dans toute la première partie, elle est merveilleuse. Et son intonation pour dire « *What ?* » quand le type lui propose de l'emmener est chargée de tous les sentiments qu'elle peut éprouver à l'occasion de cette offre : étonnement, surprise, incrédulité, côté ridicule de l'offre, commisération pour le pauvre imbécile qui la lui fait.

Le mouvement d'avant-bras dont elle salue et écarte la foule dans le bar, avec quelque chose de lassé, quoique un peu raide et nettement appris du metteur en scène est d'une signification psychologique puissante.

Le film est d'une perfection de photographie et de dialogue tout à fait remarquable. Un dialogue sans mots, très simple, dont toute la perfection réside dans le découpage des scènes pour préciser l'atmosphère psychologique. Plusieurs innovations très heureuses dans ce dialogue. Au bar, pendant le dialogue du héros et de l'héroïne, l'ami du héros jette des morceaux de phrases qui font une espèce de contrepoint. Et, plus tard, la discussion importante entre l'héroïne et le fils, interrompue graduellement par le souci du caramel qui brûle.

Ces visages anglo-saxons me feront toujours rêver. Le front bombé, d'une courbe aussi parfaite que celle d'un vase réussi ; le départ de la chevelure, comme une lame couchée prolongeant la ligne de ce front ; les yeux clairs au fond des orbites creusées ; et la bouche, d'un même dessin que l'œil, mais nettement en relief ; le petit nez, droit et court, bien sûr. Le plus séduisant dans son jeu est la valeur intellectuelle, psychologique des gestes de tout son corps : sa façon de se retourner, de marcher variant suivant les circonstances et signifiant toujours quelque chose.

Peut-être, à la réflexion, le film est-il si parfaitement exécuté qu'il laisse une impression de sécheresse dans le souvenir.

[...]

Les différentes collaborations nécessaires pour l'exécution d'un film, scénariste, dialoguiste, metteur en scène, photographe, soulignent la diversité de fonctions que doit assurer l'écrivain pour faire un roman. Car un roman et un film, c'est la même chose.

[...]

Je me suis senti avec mon pauvre père un trait de ressemblance qui a forcé ma sympathie. X tout congestionné racontait une histoire en sortant de table, s'empêtrant, bafouillant d'une façon si morbide, qu'il répétait quatre, cinq fois de suite la même chose, sans paraître s'en apercevoir, et au point qu'on pouvait le croire sur la pente d'une attaque, à l'instant d'être subitement atteint d'une paralysie partielle de vieux disque rayé, et mon père, surpris, le regardant d'un petit œil rigolard qui semblait se demander : « Comment ça va-t-il tourner ? Va-t-il devenir gâteux, paralysé, comme ça, tout d'un coup ? »

[...]

Chaque homme, à mesure qu'il avance dans la vie, on le voit pris au piège de sa propre connerie... Ce personnage de théâtre, cette idée qu'il se fait de lui-même et de son œuvre, et que peu à peu il pousse en avant, pour le substituer à lui-même. Il se figure que les autres le voient ainsi, et c'est pour cette figure qu'il a toutes les complaisances.

La qualité d'un homme se révèle à la façon dont il manipule le personnage qu'il est devenu pour les autres.

Plein d'égards pour ce personnage, il révèle sa bêtise. Le traite-t-il avec désinvolture, preuve d'intelligence. L'ignorer complètement serait être un saint, mais peut-être une preuve de déficience sur le plan intellectuel qui, à son plus haut degré, exige que l'on tienne compte des fausses valeurs.

Il semble que, descendant en ce moment sur le palier de la quarantaine, je ne sois plus capable de rien faire autre, physiquement et intellectuellement.

Quand j'aurai retrouvé mon équilibre, la machine à imaginer et abstraire repartira peut-être.

Lu un peu de Léon Bloy, hier. Je trouve ignoble ce côté littéraire fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'on trouve chez tous les gens de cette époque, catholiques ou non. Cette espèce de faconde, de mauvais goût chez Bloy, cet entortillement de la pensée, si pensée il y a, dans des mots, des effets de style, des répétitions qui ne font que littérature et de la pire espèce. Des gens qui « écrivaient », en faisant d'« écrire » une ambition, une raison d'être. Et le

personnage qui se dessine derrière cela est ignoble : orgueilleux, vantard, puant des pieds et de l'âme, plein de relents de brasseries et de rhétorique de table d'hôte. Je crois que jamais on n'a été si vulgaire, si bête qu'à cette époque. Cette suffisance de l'homme de lettres qui ne repose que sur du vide, sur des mots, est insupportable.

La première preuve à donner de son intelligence est d'être serein et calme, de se défier des effets de style et des mouvements de passion empruntés, et plaqués, qu'on affecte de se donner pour avoir un genre, et singer l'originalité qui vous manque. Tous, à cette époque, ont sombré dans ce rôle du vieux cabotin raté, qui en vient à jouer à la ville ses rôles qui n'ont pas eu de succès à la scène.

[...]

Je crois vraiment, qu'indépendamment de l'habillement verbal ou idéologique qu'on lui confère, quelque chose se fait à certains moments, parce que cela doit se faire, mais que les idées n'ont rien à y voir. Ainsi ce qu'on appelle « l'épreuve du pouvoir », et qui fait qu'au pouvoir, les chefs de gouvernement font à peu près tous la même chose, c'est-à-dire « ce qu'il y a à faire », quelle qu'ait pu être l'idéologie qu'ils ont professée avant d'accéder au pouvoir.

Je vais plus loin : si l'on veut forcer le cours des choses pour y insérer des actes résultant d'une idéologie *a priori*, on ne fait que des bêtises. Les idées suivent l'évolution, mais ne la déterminent pas, ou dans une mesure beaucoup plus faible qu'on le prétend. Pour

ma part, je me suis toujours très bien trouvé de ne jamais prendre aucune décision dans tous les domaines qui touchaient au sentiment, à la vie, à la réalité de chaque jour.

Tout au plus pourrait-on dire que les idées sont à l'arrière comme le gouvernail du navire. Elles peuvent influencer dans une certaine mesure la direction de la marche, mais *a posteriori* et quand tout par ailleurs dans la machinerie fonctionne. Quant à vouloir mettre en avant des idées, un programme, c'est vouloir faire avancer le navire la poupe d'abord.

[...]

Si on me demandait encore des contes, je ferais le « tueur d'adorateurs » et le gosse qui entend la T. S. F.

La persistance de ce manque d'appétit à écrire est curieuse. Cela me paraît inutile, assez idiot, et la flamme intérieure baisse. Je ne m'amuse plus avec mon imagination.

[...]

L'auteur est avec son œuvre dans le rapport d'une femme avec son amant. Dans le cruel interrègne qui sépare deux œuvres, il est comme une femme sans amant. Et jusque dans la lassitude qui vient au bout d'un certain temps de commerce avec l'œuvre, la comparaison se poursuit...

[...]

L'homme est anthropophage. Je l'entends au moral. Il faut mordre sur la matière humaine, si l'on veut être un individu sain. À n'avoir aucun contact humain, à refuser toute intervention d'autrui dans sa vie, on devient fou. Et la charité, le christianisme l'a bien senti, est le repos mystique par excellence, celui qui entretient le plus facilement, pour le vulgaire, la santé morale. Il peut y avoir des formes de nourriture plus relevée, l'artiste avec son œuvre, l'ouvrier avec son travail, mais il faut toujours directement ou indirectement mordre sur l'homme : la santé est à ce prix. Le solitaire se dévore lui-même, pour commencer. Ensuite, il devient fou. Cette nécessité d'une intervention altruiste pour l'équilibre de l'homme dérive peut-être de l'anthropophagie primitive. À moins que l'anthropophagie ne soit considérée comme la forme primitive de la charité. À un stade plus évolué, l'homme pratique la charité, se contentant de manger son Dieu.

[...]

Il entre dans le style d'un écrivain un facteur assez peu connu et d'importance primordiale : la pression interne de l'inspiration. Des écrivains à forte pression écrivent rapidement, sur un rythme assez voisin du langage parlé, peuvent faire aisément de nombreuses coupures de passages de qualité inférieure, sans laisser voir de trous dans l'œuvre dont le tissu est assez dense, assez élastique pour supporter sans dommage ces suppressions. Vivant, ou plutôt pensant sur un mode assez frénétique, il leur devient

possible d'exprimer des choses d'une façon plutôt poétique, par des variations de rythme, par des procédés relevant de la sensibilité de la phrase en quelque sorte, plutôt que par le sens de cette phrase. Une musique, expressive, significative en elle-même, se surajoute au sens du propos. Mais il y faut cette pression interne qui assure la densité du support verbal en dessous de la musique. Avec eux, c'est la modulation de la vibration qui compte, plus que la vibration elle-même.

Les écrivains qui n'éprouvent pas cette pression doivent se rabattre sur la signification des phrases. Ils écrivent laborieusement, avec un art surajouté quand il y est. Et de leur œuvre se dégage généralement une impression de pauvreté, de talent forcé.

[...]

Un jour pour rien. Titre d'une rêverie de vingt-quatre heures qui tiendrait trois cent pages.

Il me semble que je n'avais encore jamais éprouvé ces grandes défaillances d'inspiration.

Je suis particulièrement irrité par la vulgarité de gestes de X le quel, avec l'âge, laisse percer la bassesse de son extraction, l'absence d'éducation dont il a souffert à l'origine. Certains gestes me procurent un véritable malaise : sa façon de se servir de son couteau pour pousser les épinards sur la fourchette, sa manie de repousser son assiette un

peu en avant de lui sur la nappe, quand il a fini, de racler les miettes avec ses mains sur la table, et de les verser dans son assiette en accompagnant l'opération de deux claquements de paumes ; ou encore, la manière qu'il a de tasser le beurre dans le beurrier avec son couteau, comme si c'était du mastic ; le hachage de sa salade qu'il zèbre de grands coups de couteau ; son impossibilité de verser à quelqu'un un verre de vin ou de n'importe quoi, en l'emplissant à une hauteur raisonnable, il faut toujours qu'il s'arrête à moitié ; son attention à couper le rôti en tranches si minces qu'on dirait des feuilles d'or : toute son avarice se combine à sa vulgarité pour engendrer ces menus gestes insupportables. Il ne semble pas se douter qu'il les laisse voir ainsi de façon éclatante. Ou peut-être, prend-il plaisir inconsciemment à ces actes qui lui permettent de manifester ses tares, d'une façon qu'il croit invisible. Ce faisant, il cède à ses vices, et il s'en trouve satisfait.

Et je lui reprocherais, jusqu'à ce geste de paysan qu'il a pour prendre la cigarette qu'on lui offre : il avance deux doigts, un peu réticents, puis saisit d'un geste brusque la cigarette comme un écureuil une noisette, avec l'intention visible de remercier, de faire gentil, par la soi-disant élégance du geste. Une cigarette offerte ne vaut pas de pareils frais, surtout de cette qualité, il devrait bien le sentir. Mais il ne sent plus rien, et par l'effet de ce retour vers le début de la vie qui accompagne souvent l'avance de l'âge, il retombe dans ses manières au niveau de ce qu'il était jeune homme.

[...]

Y a-t-il seulement coïncidence entre cette défaillance d'inspiration que j'éprouve en ce moment, et le fait que j'ai de grands loisirs, une santé assez bonne, et aucun ennui majeur ? S'il y avait là rapport de cause à effet, ce qui n'est pas impossible, on en pourrait tirer la preuve que l'acte d'écrire est une façon de riposte sur le plan de l'esprit, à des attaques éprouvées sur le plan matériel ; une sorte de compensation que l'on rechercherait ; une sorte de sursaut de la sensibilité rendue douloureuse par ailleurs. Écrire est un symptôme pathologique.

[...]

Tout grand homme est de Dieu : il vit seul, et se mesure avec l'Ange comme Jacob. Remplacer Dieu par l'Humanité, les soucis sociaux ou politiques, est preuve de petitesse et d'une individualité peu marquée : on éprouve le besoin de la chaleur humaine, on escompte le suffrage d'autrui, en fin de compte on ne sort pas du troupeau, on le suit, on s'y noie. Tout ce qui lève la tête au dessus du niveau standard, est par définition, dirais-je, de Dieu, qu'il le reconnaisse ou qu'il l'ignore. La preuve en est que la marche en avant de l'humanité, est le fait de quelques individualités, souvent méconnues de leur temps, mais auxquelles on doit tout. Dire qu'elles doivent elles-mêmes leur grandeur de Dieu vers lequel s'est levé leur regard, n'est peut-être qu'une façon de s'exprimer, mais elle n'est pas mauvaise. Ceux-là sont les guides, mais l'ambition des faux grands hommes n'est pas tant d'être guide que serre-file. Le serre-file s'il fait du bruit et paraît commander marche à l'arrière, n'a d'autre fonction que de rassembler le troupeau et de le grouper plus

intimement. On pourrait classer les gloires reconnues de l'humanité en guides et en serre-files. Les premières seraient les seules authentiques, les secondes celles que l'humanité reconnaît avec plus de complaisance, et le plus facilement. En littérature par exemple : Serre-files : Montaigne, tout le dix-septième siècle sauf Pascal, Voltaire, Hugo, tout l'académisme, Balzac, etc., etc. Guides : Villon, Rabelais quelquefois, les poètes maudits, Baudelaire, Lautréamont, etc. Parmi les contemporains, un homme comme Céline est nettement de Dieu, si bizarre que cela puisse paraître.

[...]

Une certaine réussite dans l'ordre social, dans sa profession, dans sa sphère d'activité, exige que l'on frappe d'ostracisme et méprise pour des raisons arbitraires, beaucoup de pauvres bougres qui valent quelque chose, mais que l'on doit négliger pour la seule raison que l'on veut passer avant eux. Les femmes sont très fortes pour sentir cela d'instinct. Elles écrasent leurs rivales pour la seule raison qu'il est nécessaire à leur réussite de les écraser. Cette manière de faire est nettement amoral, je veux dire en dehors de tout souci de moralité, et s'il est nécessaire d'y recourir pour réussir, en contrepartie on y gagne cette vulgarité, inhérente à tout ce qui a réussi, et qui découle précisément du mépris d'un ordre supérieur qu'on a voulu négliger. C'est la rançon du succès. Mais si l'on reconnaît et s'attache au mérite des plus humbles que soi, on ne s'en sort pas, on est pris par le charme de l'ordre moral.

Il en est que la lutte amuse, moi pas.

[...]

Une forme est fonction du public auquel on s'adresse, du lieu qu'on adopte pour le faire, des circonstances variées dans lesquelles on a choisi d'agir. Existe-t-il une forme qu'on adopterait sans y songer, et seulement pour soi-même ? Cela est douteux. Une certaine tension due au monde extérieur, à ce fait qu'on sera regardé, est nécessaire à la forme. Manque-t-elle, il n'y a plus, à proprement parler, littérature.

[...]

Projets : Reprendre *la Saxifrage* et poursuivre *Alpha [du Centaure]*<sup>313</sup>.

[...]

Les gens, même les meilleurs, sont bien fermés à tout ce qui n'est pas leur milieu. Les savants méditent des gens du monde qu'ils croient toujours occupés à se goberger, alors que parmi les gens du monde on en rencontre beaucoup que leur fortune a fait ouverts

---

<sup>313</sup> *Alpha du Centaure* est un roman fantastique resté inédit, dont on peut lire qu'il était « sous presse » dans *La forêt des sept-pies* (1946) et *Ceci est un drame* (1947). J'ignore pour quelles raisons il ne parut jamais. Une dactylographie corrigée figure dans le fonds Jacques Spitz. Il s'agit, selon Serge Lehman, « d'un *space opera* d'envergure galactique ce qui, en dépit de ses imperfections, suffit à le distinguer de toute la production française de l'époque, où le système solaire est une limite infranchissable » (2008 : 46).

à des choses rares, curieuses. Les gens qui aiment la vie vous diront que les moines sont un ramassis d'abrutis, ce qui n'est pas à retenir, mais beaucoup encore que les habitants des cloîtres sont les plus heureux du monde, alors que les cloîtres connaissent probablement par moments les plus grandes détresses morales qu'il y ait sur terre. Car des gens qui vivent dans une atmosphère morale sont plus sensibles que les autres à toutes les fluctuations de cette atmosphère.

Gardons-nous de juger. Il est bien difficile de comprendre. Tout a sa place.

[...]

Je dirais à mon fils : Ne faites pas comme ces gens du peuple qui par inintelligence, par bêtise, par manque d'éducation ou paresse, acceptent de continuellement souffrir de petits désagréments qui pourraient être facilement évités. Votre chaussure vous fait mal ? Allez chez le cordonnier, ou le pédicure. Une lumière vous importune ? faites disposer un abat-jour. Vos dents vous font souffrir ? Faites-vous visiter les mâchoires. Etc. Ces petits détails qui vous importunent légèrement, et qu'on pourrait à la rigueur négliger, en agissant à la longue et régulièrement sur vous vous aigrissent, sans que vous y pensiez, l'humeur. Portez remède à la difficulté, il ne vous en coûtera que très peu d'argent ou de soin, et vous serez surpris de l'agrément que vous en retirez. J'ai remarqué que la bonne éducation repose en grande partie sur l'attention à donner à de menus détails de ce genre, grâce à quoi on écarte de son chemin les graviers blessants qui sont souvent les plus importuns, et l'on peut accorder toutes ses forces fraîches à la levée des gros obstacles.

[...]

Personnage de roman : le vieil original, discourant philosophie, toujours prêt à vous happer pour vous faire part de ses dernières pensées, et disant : « Tenez, voici le fin mot de mes idées, une conclusion terrible, à laquelle je suis parvenu après une vie d'efforts : "Il y a du néant en Dieu". Méditez cela, jeune homme et vous m'en direz des nouvelles. »

On se plaint, moi tout le premier, de ces banalités que les usages imposent de dire à tout nouveau venu, à tout ami que l'on aborde, etc. Mais il faut reconnaître que les gens qui sautent par-dessus les barrières des usages et de la politesse pour vous mettre de plain-pied avec leurs pensées actuelles, sont insupportables : ces pensées de leur profondeur sont ineptes ou d'un particularisme étroit, fatigantes à suivre, inutiles. Et, chose curieuse, elles se prêtent, beaucoup moins que les banalités courantes, à laisser paraître l'homme, ses travers, ses façons d'être, son individualité dans sa généralité, ce qui est en somme le principal à tirer d'un contact avec un autre être. Les harmoniques les plus subtiles ne naissent que sur les sons les plus ordinaires.

[...]

Le talent est en littérature, ce qu'est la beauté dans la vie. Il aide à réussir facilement. Non qu'on puisse arriver sans talent, de même que la laideur n'empêche pas

forcément de conquérir une femme. Mais il faut alors se donner tellement de mal que l'effort est hors de proportion avec le résultat obtenu. L'amour, comme la réussite, n'ont d'intérêt et même de prix, qu'autant qu'ils vous sont offerts. Ils ne doivent pas être demandés.

[...]

Si le besoin religieux n'est dû qu'à une déficience physique, l'appétit de révolte n'est, pour les mêmes raisons, dû qu'à une incapacité de réussite dans l'ordre social.

Faire comprendre que mon insatisfaction est congénitale et individuelle, et non pas consécutive à des rancunes contre la société.

Titre : « L'appareil ne fonctionne pas<sup>314</sup>. »

Cette vieille putain, – elle avait au moins cinquante ans, mais était encore très bien foutue, – avait une compréhension du désir des hommes qui était vraiment admirable. Elle savait ce qui excite, et rien de gênant dans ses propos directs. La rapidité de l'aventure la rendait aussi plaisante. En moins de deux, elle était abordée, payée, déshabillée, enfilée. Le tout n'a pas duré dix minutes. Et à la fin : « Tu peux t'en aller, tu n'es pas obligé de m'attendre. »

---

<sup>314</sup> *L'appareil ne fonctionne pas* est un roman autobiographique inédit dont une dactylographie corrigée est déposée dans le fonds Jacques Spitz. Le roman avait été proposé à Albin Michel, qui l'a refusé en mars 1952.

[...]

Une certaine optique de putain qui conduit à envisager toutes choses sous l'angle sexuel, telle est en résumé l'expérience de la vie et ce qui donne la vue la plus exacte sur la psychologie des êtres qui vous entourent.

L'idée générale de ce roman : *L'appareil ne fonctionne pas*, doit être une critique de l'homme, de sa destinée, et un exposé romancé de l'impossibilité de vivre, ou si l'on veut du caractère incomplet de l'homme, de son manque d'adéquation au réel.

[...]

Relu un peu de Gide : *Prétextes*. Son style est encore insupportable à ce moment de son évolution. Après la phase symboliste, et l'emploi de mots bizarres et des tournures compliquées du *Voyage d'Urien*, style qui, lui, ne se défend plus, il en est venu dans les *Prétextes* et les ouvrages de critique de cette époque à une phrase où chaque mot est chargé d'allusion, d'intention plus ou moins perfides, et cela est déplaisant comme l'est le geste du type qui vous réglant une somme qu'il vous doit, fait sonner chaque pièce séparément sur le bois du comptoir. On a l'impression qu'il fait exactement de même avec chacun des mots qu'il vous envoie par la figure. Le geste doit être plus large, et il faut que l'intention soit dite très simplement en clair sans faire appel au sens précis des mots, sans faire un sort à chaque mot.

Le grand défaut, la vulgarité de ce style tendu, est de faire un sort à chaque mot. Il faut un peu plus de négligence, et traiter les mots comme une monnaie sans valeur, la signification de la phrase tenant à autre chose que la seule signification des mots.

[...]

Sans Craven XI  
du 6 juillet [19]37  
au samedi 22 septembre [19]45<sup>315</sup>  
(Huit ans !)

[...]

Extraordinaire déperdition de force des démocraties. Machines où tous les rouages sont plus ou moins dévissés et jouent. On se sent libre, en tant que rouage, dans la mesure où il y a du jeu, mais le rendement de l'ensemble est déplorable.

[...]

Chaque fois que j'ai suivi mon cœur, il m'a toujours trompé ; ma queue, presque jamais.

[...]

Tous ces vieillards, à la fin de leur vie, parlent de la Vérité, du Vrai, affirmant leur goût exclusif pour ce qui serait Vrai. C'est le cas de dire : « Qu'est-ce que la Vérité ? » Mais si l'humanité n'avait jamais eu que le souci du Vrai, il n'y aurait rien eu de plus que ce qui se voit dans un désert. Une grande partie du travail des hommes a consisté à forger

---

<sup>315</sup> Ma transcription s'arrête vers la fin de 1938.

des chimères, et peu à peu ces chimères sont devenues vraies. L'imagination ne cherche pas le vrai, elle lui tourne le dos, mais plus tard, ce qu'elle a imaginé devient vrai. *Les fous ont leur mission.*

[...]

Le garagiste photographie sa morue pour en faire une photo de publicité vantant son huile ou son essence.

Le poids mort d'une femme dont on accepte de se charger, à l'âge où l'on est encore esclave de son désir.

Accepter d'emporter toute une femme pour satisfaire le besoin que l'on a de baiser de temps à autre, il y a disproportion. C'est emporter une armoire à glace pour pouvoir se raser le matin.

[...]

Conte de l'homme qui est immédiatement sensible aux images qui resteront et viendront plus tard assiéger sa mémoire<sup>316</sup>.

[...]

---

<sup>316</sup> C'est, approximativement, l'anecdote qui aboutira à *L'expérience du Dr Mops*.

Tout être qui se fait de lui-même une idée supérieure à son mérite est antipathique, et sympathique si l'idée est inférieure. Là est le critérium. Pour réussir, pour s'imposer à autrui, il faut que l'idée soit supérieure, de là le côté toujours répugnant que l'on trouve chez tous les hommes arrivés.

[...]

Ce facteur « humain » qu'on loue dans l'œuvre d'art, dans le jeu de l'actrice, dans la vie paraît être dans son essence l'acceptation d'un échec. En allant au fond de la question cette acceptation est la reconnaissance par l'esprit d'une certaine situation qu'on ne « joue » plus, c'est-à-dire où l'on ne peut s'inscrire avec sa chair, parce que les choses s'y refusent ou parce que le moi s'y refuse. Un dénouement, une libération de l'esprit par la connaissance, et arrivant à vaincre les besoins physiques ou sentimentaux.

L'« humain » est l'art de présenter une faillite, un échec ; la connaissance, point tant abstraite que charnelle, d'une impossibilité, d'un vide.

L'« humain » est une évasion de l'esprit, une libération par la connaissance, une victoire de l'esprit en somme, mais qui ne se traduit pas par un triomphe temporel, mais au contraire par un échec sur ce plan. Et c'est cet échec, qui étant reconnu, et accepté par l'esprit, est changé en somme en victoire spirituelle.

[...]

On écrit avec ce qu'on a vu, ou ce qu'on a appris, ou ce qu'on invente.

Le véritable écrivain est celui qui invente, mais comme on n'invente pas de chic, *ex nihilo*, mais à partir de petits détails plus ou moins importants – ne serait-ce que ce qu'évoquent (pour l'auteur), d'images vécues, les signes du langage – le plus génial écrivain est celui qui, à partir des détails les plus infimes, aboutit à la reconstitution la plus vaste, restant vraisemblable ; celui qui à partir d'un petit os de l'orteil reconstitue le plésiosaure. Ce faisant, on est aidé par le côté mécanique du langage et – de même que certains artistes ont naturellement un coup de crayon heureux, ou ne l'ont pas, – il se peut que le flux verbal vous porte dans la bonne direction ou la mauvaise. La poésie, le ton poétique, à la manière de Shakespeare, vient de ce que le flux verbal contribue mécaniquement et heureusement à la reconstitution du plésiosaure. Dans ce cas, on est puissamment aidé. C'est là l'essence de la poésie, et sa signification.

[...]

En relisant Proust, il y a quelque temps, j'ai été frappé par la fausseté, ou si l'on veut le défaut d'objectivité, de son œuvre. Ce qu'il dit n'est jamais exact, au sens où une photographie est exacte et conserve les rapports de dimension, les situations respectives des objets qu'elle reproduit, mais est en l'air sans liaison avec une situation véritable, un fond objectif, sont par rapport à la réalité, ce que sont des dessins illustrant un livre. Pour mieux faire valoir un personnage, une situation, l'illustrateur déforme, transpose, et ne s'attache

naturellement pas à la vérité photographique. Cela est évident et constitue l'abc de l'art. On fait toujours de même en littérature, bien entendu. Mais, tout comme la transposition de l'illustrateur est plus ou moins poussée et sans souci de respecter certaines règles de réalité plus ou moins visibles, la transposition de Proust excède – *sans en avoir l'air* – les bornes de la transposition ordinaire. Cela est dû à ce que la subjectivité de l'œuvre l'emporte sur le souci d'objectivité. Les personnages sont peints minutieusement mais, comme dans un tableau de primitif, c'est-à-dire sans liaison avec un cadre réel. Rien que de très banal dans tout ce que je dis là, mais je n'avais pas eu jadis en première lecture une impression aussi forte de transposition, et c'est maintenant, en le relisant, que je vois plus clairement apparaître la transposition forcée, sa *fausseté* et la part de mécanisme qui y entre. Je ne voyais plus les personnages réels, mais des marionnettes dessinées dans le décor, en obéissant à un souci décoratif précisément, un souci décoratif de psychologie pourrait-on dire.

Cette scène assez banale (D. l'autre soir) était néanmoins curieuse d'enseignement : sur un thème classique de théâtre une scène réelle, et telle qu'on devrait essayer de la rendre dans le roman : les personnages ne sachant pas leur rôle, écrasés, ennuyés plutôt, par la situation, avec des trous de silence où l'on ne sait plus que dire, des répétitions, des éclats de rire intempestif pour ce qu'on ne « joue » pas, l'histoire marseillaise arrivant comme les cheveux sur la soupe, mais d'une façon bien vraie, bien réelle, car dans la vie on trouve des cheveux dans la soupe. Et jusqu'à l'avortement final de la situation avec l'histoire de l'écharpe oubliée. Et toute la gaucherie des gestes, l'ennui d'avoir à jouer un

rôle pesant à chaque moment, et le refuge cherché dans les paroles et les mots idiots de chaque jour qui ont l'avantage de ne rien vouloir dire.

Le romancier ne doit pas dire les choses comme je les dis ici, mais, les sentant ainsi, s'appliquer en reproduisant historiquement paroles et gestes à recréer la même sensation chez le lecteur.

Sentant qu'il fallait faire montre de quelque désir, pour ne point redoubler le sentiment d'échec qu'elle éprouvait déjà à se sentir trompée par l'autre, – et n'en ayant pas envie – je cherchais des mots qui, sans trop m'engager, auraient pu la flatter. J'ai trouvé, avec un certain retard, à parler de la « tentation qu'elle apportait chez moi. » Et elle a dit aussitôt, d'un air content : « C'est vrai ? » Il y a quelque chose de misérable dans cette interjection.

La similitude des prénoms était cause de curieux mouvements en moi. Le prénom, que je prononce, m'évoquant moi-même, plutôt que l'autre qu'il désignait.

L'histoire du gardien était curieuse aussi : et révélatrice d'une sympathique pauvreté sentimentale. L'aveu était pauvre, mais elle le prenait comme tel avec une nuance ironique, bien au point.

Noter aussi, de mon côté, cette espèce d'intérêt, horriblement banal et médiocre, qu'éprouvent les gens calmes à vie bourgeoise et paisible, quand l'histoire de vies sentimentalement plus agitées entre dans leur propre vie : genre vieille fille faisant des mariages, ou se mêlant des couchages des autres.

[...]

Dans l'acceptation d'un échec temporel, il y a victoire spirituelle.

Avoir raison trop tôt, c'est avoir tort.

[...]

Tout remue, tout évolue, le monde est en équilibre instable, aussi vit-il ; ou plutôt la notion d'équilibre instable s'essaie-t-elle à traduire cette mobilité, cette fuite qui est la manifestation de l'existence du monde. Immobile, il serait comme n'étant pas.

L'impossibilité de l'esprit à se représenter l'existence et le mouvant, fait que nous essayons d'enfermer dans des lois l'évolution du monde, ces lois s'essaient à représenter le mobile, comme la variabilité du mathématicien à représenter le temps, mais elles ne portent en fait que sur l'*immobile*, alors que la vraie nature du monde étant la mobilité, celle-ci tend toujours à échapper à ces lois que nous perfectionnons sans cesse sans parvenir à l'exactitude.

L'existence même est changement.

Une ligne de points, si tous se déplacent également, ou sont immobiles, il nous sera impossible de savoir s'il se passe quelque chose. Animés de mouvements inégaux, une forme se dessine, c'est la manifestation de l'*existence*, de la vie.

Nos lois qui veulent saisir l'évolution, du fait qu'elles sont lois, et expriment une certaine constance, passent à côté de l'essentiel de l'évolution.

[...]

Au coin du feu, le héros travaille. Froid et tristesse. Entre la femme qu'il aime, de façon inattendue. Espoir des spectateurs et des bourgeois qui supposent que le bonheur doit nécessairement accompagner l'amour revenu, et qui se félicitent de l'accroissement de bonheur d'un autre être. Au fond, c'est idiot. Le héros était peut-être plus tranquille à travailler au coin du feu.

[...]

Un romancier<sup>317</sup> doit rechercher la crédibilité, ce qui est le moyen le plus sûr pour donner de la puissance à son œuvre, laquelle participe alors de la force du réel. Mais le réel, comme la crédibilité, ne sont pas définis et comportent une part énorme d'interprétation personnelle. En sorte que, dans l'opinion que le romancier se fait de la crédibilité, et dans la façon dont il l'exprime, il est possible de voir la qualité du monsieur : l'angle sous lequel il voit le réel, et ce qui est pour lui le vraisemblable, le dépeint.

À des yeux très fins, le réel est excessivement délié.

---

<sup>317</sup> On note ici un changement qui se dessinait lentement : Spitz parle pour la première fois, de manière soutenue, du travail du romancier.

Les désirs larvés du catholique, sa sexualité hésitante, coupable est répugnante. Il est comme un peureux mené malgré lui au combat. Et cela sent le cotillon mal lavé, le foutre de sacristie. Il a raison de voir dans l'amour un péché : il le fait mal.

Dans *Sartoris* de Faulkner, deux réflexions qui valent la peine d'être conservées. À un nègre, il fait dire : « Tous ceux qui parlent du ciel n'y vont point. » Ailleurs, le même déclare : « La guerre sert à donner un sens à la paix. »

[...]

Il y aurait à méditer sur le rôle de l'action dans le roman, ce mouvement qui attache le lecteur, talonne le romancier en l'empêchant de s'endormir, capte dans les phrases un pourcentage de vie plus grand que celui que contient la méditation, assure peut-être à l'œuvre une survie plus longue, tout en étant le côté inférieur. Ce mouvement qui déplace les lignes est peut-être plus en dehors du temps, plus éternel en tant que mouvement, qu'une immobilité classique forcément figée dans la convention dominante d'une époque. Toute œuvre rigide de lignes est marquée au sceau du temps qu'il l'a vue naître. Le mouvement la rend plus indépendante du siècle : on remuera toujours.

Cependant, ce mouvement exprimé en première approximation par l'intrigue, l'histoire que l'on raconte, est si étranger à la vertu profonde de l'œuvre, et aux qualités du grand écrivain, que celui-ci emprunte souvent à un autre, à l'histoire, à la légende, la trame du récit sur laquelle il brode. En termes de cinéma, le scénario vient d'ailleurs, en général.

Et le vrai mérite de l'œuvre tient plutôt à la vitalité, à la pression interne, à la densité de la pensée et des expressions de l'auteur, qu'au squelette d'événements qui fait le sujet de son récit. Il y aurait ainsi une antinomie entre les moyens qui séduisent le public et les moyens qui révèlent la valeur de l'auteur, les premiers étant plus universels que les seconds liés à telle individualité marquée par son époque.

**J'enregistre ici ce qui passe durant les lacunes de mon activité d'écrivain.**

S'évertuer à penser en termes de romancier, dans l'atmosphère roman et la technique du conteur, c'est ne pas dégager la pensée des conditions extérieures dans lesquelles elle naît fortuitement, et ne pas lui faire subir cette distillation, cette abstraction qui en fait un concentré ayant des prétentions à l'universel, au général et finalement, privé de vie. Un penseur ne consigne que les derniers termes de ses opérations cérébrales, ceux dans lesquels il obtient une formule impersonnelle soustraite à l'arbitraire des conditions initiales ; un romancier s'attache au contraire aux premiers termes, à cette phase où la réflexion n'est pas encore dégagée des circonstances fortuites qui l'ont mise en train. Le penseur présente le diamant taillé, le romancier peint la mine et le mineur suant sur le filon.

Je ne suis pas ce qu'on appelle un poète, non plus un penseur, – encore qu'ayant un goût pour la mise en forme correcte d'un développement logique, – mais m'étant évertuer longtemps à « penser » et y ayant perdu beaucoup de temps, je n'ai pas réussi à croire aux abstractions, ou même à n'y pas croire et à pouvoir développer avec art dans le vide des

formules verbales d'une heureuse frappe littéraire, ainsi que le fait un Valéry, par exemple. Au milieu de tous les développements à quoi me poussait l'exercice des facultés logiques de mon esprit, j'ai conservé la hantise d'une certaine réalité, d'une croyance en un quelque chose que ne pouvait atteindre le seul raisonnement. Ce souci donnait à mes propos un aspect trop lourd pour qu'ils fussent séduisants ; je songeais toujours à autre chose qu'à montrer les grâces de mon esprit. Et cependant, ils étaient trop indigestes pour être facilement assimilés, se montrer substantiels. J'incline à penser que ce souci qui me menait, et me mène encore, ne trouvait pas son mode d'expression adéquat dans la forme d'essai, de moraliste, que j'ai durant un temps adoptée, mais qu'il s'exprimerait beaucoup mieux dans le roman, où une certaine vie, un certain poids de réalité se mêle au discours, – dans le roman où l'on touche, où l'on exprime plus que le raisonnement dialectique.

Chez un penseur comme Valéry, le goût de la poésie est peut-être un aspect de cette même tendance à vouloir en dire plus que n'en dit la seule pensée.

[...]

Quel piétinement dans sa propre pensée ! On ne s'en aperçoit pas plus qu'une fourmi qui croit marcher, alors qu'elle ne sort pas d'un rayon de dix mètres dans tout l'univers possible. Mais, les autres, on les voit très clairement pris dans la cage de leurs monotones pensées. Même allure de tableaux d'un peintre, mêmes plaisanteries d'un discoureur, mêmes gestes des fous.

La vie est dramatique par l'issue fatale qui attend celui qui la vit. Mais les événements de cette vie se présentent dans le plus grand désordre et ne sont généralement pas liés au dénouement du drame. Ils sont semblables à une suite de vues prises au hasard par un appareil, et leur séquence ne tire son unité que de la démolition finale de l'appareil, phénomène assez peu en rapport avec ce que représente la pellicule. On pourrait voir le film sans s'occuper du sort de la caméra. Mais il est remarquable que le réel ainsi considéré est d'une inconséquence qui le fait d'un intérêt nul.

La nécessité d'introduire dans un roman qui reproduit le réel une action, une intrigue, une suite cohérente d'actes, est en somme en contradiction avec la nature du réel que l'on se propose de reproduire, mais le fait qu'il y a là une nécessité se justifie, – ou peut se justifier, – en ce sens que cette nécessité est la *transposition* symbolique du caractère dramatique de la vie pensée par un individu condamné à mourir. En d'autres termes, l'action, l'intrigue d'un roman joue le rôle que joue l'évolution biologique du spectateur ou de l'acteur vrai dans ce qu'est la vie réelle. On devrait pouvoir en déduire des renseignements sur la façon de mener de façon satisfaisante l'intrigue ou l'action d'un roman, pour n'en point faire une chose rapportée mais lui faire serrer au plus près sa signification profonde qui est de transposer le côté dramatique de la vie réelle menée par un individu destiné à mourir.

Il est remarquable qu'un phénomène du même genre intervient dans l'histoire. Celle-ci ne saurait être un exposé pur et simple des événements, il faut encore qu'on y introduise des causes, des raisons, ou un mode de présentation justifiant une hypothèse quelconque d'ordre psychologique (matérialisme historique, par exemple) ; et, là encore, ce

désir de rendre cohérents des faits éparpillés, s'il est faux à ne considérer que l'exactitude historique, est nécessaire de la même nécessité qu'une intrigue dans le roman, parce que c'est le seul moyen de rendre, en le transposant, l'intérêt dramatique de la vie de l'individu.

Aucune peinture de la vie, histoire ou roman, ne saurait être rigoureusement objective, sous peine de perdre son caractère profond, avec ce résultat de sembler incohérente et sans intérêt, le caractère profond répond à cette nécessité subjective que la vie est vécue par un sujet périssable. Cela même ne pouvant s'exprimer cependant directement, on en est réduit à des transpositions de cette nécessité essentielle, transpositions qui montrent dans l'intrigue du roman, ou dans la trame de l'exposé historique des faits, une aspiration subjective, une intervention spirituelle, protestations de l'individu-sujet contre la mort qui l'attend.

La question pourrait être traitée sur ce thème : « Quel est le sens profond de l'intrigue d'un roman ? »

[...]

En lisant ce bouquin de Bréhier<sup>318</sup> sur la *Philosophie du Moyen Âge*, et voyant toutes ces querelles d'école, ces arguties dialectiques à propos de mots, de propositions imaginaires, on comprend ce dégoût de la métaphysique qui s'est emparé des esprits depuis la Renaissance et trouva son apogée dans le rationalisme du XIX<sup>e</sup> siècle qui en vint à nier toute métaphysique et la supprima de l'enseignement. Mais c'est là une erreur, car la

---

<sup>318</sup> Émile Bréhier (1876-1952), historien français, connu principalement par ses travaux et publications sur l'histoire de la philosophie. *La philosophie du Moyen Âge* paraît en 1937 chez Albin Michel.

curiosité métaphysique est éternelle, et, dans l'ignorance où se trouvent les générations du XX<sup>e</sup> siècle, elles se reportèrent sur les systèmes les plus grossiers qui s'offrirent comme le matérialisme dialectique. On pourrait dire de la métaphysique que le besoin que l'on a d'elle est essentiel et éternel, alors que tous les systèmes qui s'offrent à satisfaire ce besoin sont caducs et faux. Ce me paraît même être là le trait essentiel de la métaphysique, et la preuve de sa grandeur : un besoin qui ne saurait être satisfait. En ce domaine, plus que dans tous les autres, il importe de savoir ce qui a été fait, pour en connaître l'erreur et la fausseté, pour le rejeter, et se convaincre ainsi de l'impossibilité d'assouvir son désir, afin d'en venir à cette connaissance négative qu'il n'y a là qu'un besoin insatiable, – et cette vérité est la plus profonde que puisse atteindre la recherche métaphysique.

[...]

Dans un roman, la rapidité de l'action aide à la lecture et à la large diffusion de l'œuvre.

[...]

Ce dont je suis plus assuré que jamais, est le caractère de chose construite par la raison qu'ont la personne, la situation dans la vie, les goûts, la machine sociale, la vision du monde, etc. Presque tout est *construit*. L'idée même que les autres se font de nous, est construite par nous.

L'application que l'on fait de son intelligence à sa propre conduite dans la vie, et à l'exécution des plus petits détails matériels, est plus ou moins tardive selon les individus. Plus ils sont intelligents, plus tardive est cette application, car ils sont d'abord emportés dans le domaine de l'intellectualité pure. Ainsi, un animal, un singe arrive vite à la maturité, l'homme y met beaucoup plus de temps, et, parmi les hommes, les savants qui restent naïfs et distraits n'y arrivent jamais.

[...]

Admirablement débarrassé au moral de toute charge féminine : je n'aime, à la lettre, personne en ce moment, et je pourrais voir sans un regret disparaître toutes les femmes dont je me suis plus ou moins occupé. Au contraire, ça me rajeunirait.

[...] ichin

Le public, le grand public comprend si peu et sent si peu la littérature qu'il ne commence à voir la valeur d'un auteur qu'au moment où celui-ci aborde le théâtre : Giraudoux, Mauriac. Il faut un tréteau, des planches, une allure de matamore pour qu'on commence à vous apprécier. Sans le cadre, tous ces pauvres cons ne voient pas le tableau.

Au fond, j'ai horreur des femmes en tant que créatures vivantes : elles sont bêtes, emmerdantes, insignifiantes, incapables, emplies jusqu'à la gueule d'histoires de cul, sans énergie, sans imagination, n'allant jamais à la découverte, toujours à la remorque d'un bite qu'elles baptisent intelligence, elles font perdre un temps considérable. En vérité, elles sont inutiles. Elles ne sont que le triste ornement de nos rêves érotiques, elles peuplent les lacunes de notre intellectuality : passe-temps comme les cartes, le tabac, l'humour. L'humour : ce refus de s'occuper des choses graves que connaissent les meilleurs, et qui traduit leur défense, leur volonté respectueuse de ne pas y aller, bref ce palier dans l'ascension, est représenté dans la vie de beaucoup d'hommes par les femmes. Incapables d'humour, ils aiment les femmes. Certains font les deux. Mais les femmes sentent bien que l'humour leur fait concurrence sur leur terrain d'action, dans le champ de leurs possibles, aussi le détestent-elles. C'est le grand rival. Les femmes, l'humour sont deux dérivatifs concurrents.

[...]

Cette petite Nelly dont le visage m'a plu, et à laquelle j'ai donné cinq louis par curiosité de savoir quel vice secret l'avait amenée à la prostitution à quoi ne la destinaient pas son aspect physique, sa jeunesse et surtout la qualité de sa voix qui n'avait rien d'une putain, ne m'a pas tellement livré son secret. Sa conversation montrait qu'elle n'était pas très intelligente, mais elle était vive, enjouée, aurait pu figurer honorablement partout. Elle était menteuse, vantarde surtout, et cela faisait assez putain. Ses mains étaient moins bien

que son visage, et révélaiient une extraction assez commune, assez humble. Elle avait certainement acquis au cours de sa carrière son aisance à converser dans la compagnie des hommes mais c'était là un résultat plutôt qu'une cause. Quand nous l'avions rencontrée, G et moi, elle disait adieu à une amie. Nous avons su par elle, plus tard, que l'amie partait rejoindre un acrobate roux de Médrano, rencontré dans l'après-midi, et qui n'avait pas d'argent, mais avait annoncé que le soir il donnerait trois cents francs. Nelly, elle-même, avait fait trois cents francs dans l'après-midi avec un jeune homme très bien, vu au Café de la Paix.

— Le reverras-tu ? ai-je demandé.

— Oh ! On dit toujours qu'on se reverra, a-t-elle répondu d'un ton révélant une longue expérience.

Au début de notre rencontre, elle voulait que je plaque G et que je monte avec elle.

— Cent francs, un prix de solde, disait-elle.

Mais je pressentais qu'aussitôt seul avec elle j'allais m'ennuyer, et me trouver incapable de bander. Ce que je souhaitais, c'était la voir vivre quelques instants, regarder son visage, et rechercher pourquoi elle faisait le trottoir. Aussi, l'avons-nous emmenée boire un verre chez G pour le prix d'une passe, après quelques hésitations de sa part. Maintenant, je comprends mieux qu'elle soit putain, sans avoir trouvé de façon bien nette le vice explicatif que je cherchais. Mais si elle fait des passes, c'est qu'au cours d'une demi-heure rapide, elle donne du mieux le maximum de ce qu'elle peut donner. C'est la femme avec qui on passe une demi-heure, dont on peut garder un souvenir encore agréable, mais

c'est tout. En somme, elle obéit à sa destinée, à ce qu'elle est faite au mieux pour faire, en montant avec des clients.

L'intérêt qu'elle avait pu me témoigner a faibli au cours de la séance. Il m'était assez douloureux de le sentir. En la raccompagnant, j'aurais volontiers fait ce que j'avais refusé une heure plus tôt, mais c'est elle qui ne voulait plus. Et elle me plaisait assez pour que je n'insiste pas. Amoureux secret de l'échec, il ne m'était peut-être pas désagréable de rentrer avec le même regret que j'avais si souvent cultivé, adolescent, à propos d'autres.

Aussi, lui ai-je trop montré sans doute qu'elle me plaisait, et l'invitant par là même à jouer un personnage au dessus du rôle de putain pour lequel elle était faite, et dont elle avait l'habitude, l'ennui d'avoir à jouer ce personnage, la crainte de me décevoir, tout cela la rendait plus réticente, plus désireuse de disparaître en beauté. Je n'étais plus le client inconnu avec lequel on monte rapidement, ni vu, ni connu : j'étais le soupirant, dont le sentiment qu'il éprouve est flatteur, mais emmerdant. Il faut dire aussi qu'ayant touché sa galette, elle ne pensait qu'à se retrouver chez elle, tranquille.

Mais, tout compte fait, les choses me plaisent davantage, de s'être passées ainsi, elles restent plus conformes à ma ligne d'autrefois. Ce que je souhaitais, n'était point tant de succéder à tant d'autres qui ont passé sur son corps, que de pouvoir jouer avec son image, et la laisser, ce matin encore, s'évaporer doucement dans mes souvenirs.

Le plus curieux est que ce souvenir se mêle à celui de la petite poule que j'ai emmenée autrefois dans la forêt, avec G précisément et qui devait aussi s'appeler Nelly. Au point que je me demande s'il ne s'agit pas de la même personne.

Le signe le plus révélateur de sa destinée de putain était son aisance à l'être, et sa gêne, son ennui à être autre chose. La morale de cette histoire est qu'il faut prendre les gens pour ce qu'ils s'offrent à être, et ne pas leur demander plus.

[...]

Depuis quelques jours, mon imagination toujours adolescente cristallisait autour de l'image laissée en moi par la jeune Nelly, je devenais amoureux, aussi bêtement que jadis. Mais hier au soir, pour la somme dérisoire de 120 francs, je fus délivré de cet amour comme par une opération chirurgicale, et je me retrouve satisfait et allégé. Voici comment :

À deux reprises déjà, j'avais déjà croisé en vain dans les parages où elle m'avait dit faire le trottoir et j'avais décidé, dans l'après-midi d'hier, d'y retourner le soir pour essayer de la voir. Me rendant libre intentionnellement à l'heure voulue, et conformément au plan arrêté d'avance, je passe devant le Lido à l'heure prescrite, et l'y trouve avec autant d'exactitude que si je lui eusse donné rendez-vous.

Cette coïncidence merveilleuse a décidé de ma conduite, encore que, dès le premier regard, la retrouvant avec un autre chapeau qui lui allait moins bien, un manteau que je n'aimais pas, je m'étais rendu compte de ma folie des jours passés et que mon amour s'était évanoui. Je l'ai emmené chez moi, et la regardant sous la lampe, où je lui trouvai le visage marqué par sa destinée de putain, très loin de l'image de petite fille qu'elle m'avait laissée lors de la rencontre antérieure, je suivais [*sic*] avec un plaisir intérieur très puissamment ressentir la dissolution de mon amour. Détruire une image par la réalité, et en présence

même de l'être en question qui ne se doute de rien, continue à jouer sa comédie, la sensation était assez curieuse et plaisante, et heureuse, pour que je ne pensasse à rien d'autre et pas même à bander. Acheter sa libération de cette façon si simple, aventure pleine d'enseignement et voluptueuse pour l'esprit.

Et si Dieu ne se montrait pas, par crainte de décevoir ses fidèles ?

J'avais réalisé de point en point mon programme : je l'avais retrouvée, je l'avais conduite chez moi, je l'avais eue près de moi pendant quelques instants, et du même coup je m'étais délivré de l'ennui d'avoir à l'aimer.

Ô méfaits de l'esprit et de la tête. *Chaque fois qu'un visage me plaît, je suis presque sûr de ne pas être en état de faire l'amour.* Tandis que si je suis les indications de mon seul désir, et choisis un corps qui m'agrée, tout se passe le mieux du monde. Lestez-vous de réel, ô jeunes fous.

[...]

L'opération consistant à dépenser, à échanger de l'or, soit comme possibilité de satisfaction, contre l'objet que l'on achète, soit la satisfaction elle-même, c'est-à-dire en définitive le passage d'un possible à un existant, se double, à la considérer du côté du vendeur, de l'opération inverse, le vendeur échangeant un existant contre un possible, savoir l'or qu'il reçoit. Cette opération est en somme nulle, à considérer la totalité des échanges : les possibles et les existants n'étant au total pas modifiés.

La crise économique intervient quand un courant d'ensemble prend naissance dans cette nullité totale, et qu'une préférence se marque pour la possession du possible en négligeant l'existant. On dit alors que l'on thésaurise. Tout le monde, ou la majorité, estimant préférable de garder son or, les échanges se raréfient et l'activité qui accompagnait les opérations baisse.

En définitive, dès qu'un courant d'ensemble prend naissance dans un total étale ou nul, il y a crise ou boom.

Le surprenant est qu'il existe de tels courants d'ensemble, alors que la somme des désirs, des répugnances individuels devrait être nulle statistiquement. Mais les époques ont leur couleur, leur tendance faite de ces courants d'ensemble, il n'y a pas à essayer d'aller là contre. Encore une fois, on pourrait croire qu'à l'individu libre il est toujours possible de faire à toute époque ce qui lui plaît, dans la mer étale de l'humanité. Mais les courants généraux l'emportent, il éprouvera plus ou moins de facilité à agir suivant qu'il suit le courant ou le remonte. Ce qu'il serait curieux d'étudier, serait la naissance, l'importance, l'évolution de ces courants qui sont comme les couleurs temporelles du vieux fond éternel, du problème qui se pose à tous, et représente l'élément invariant.

Un état d'anarchie individualiste, où chacun étant libre, le résultat global serait statistiquement nul, pourrait être en définitive l'état le plus propice à la permanence et au fonctionnement satisfaisant de la machine économique et sociale, aucun courant d'ensemble ne prenant naissance. L'état démocratique en approche. Que naisse un courant, c'est un état dictatorial qui s'annonce : avec lui, le mouvement, la crise, l'aventure.

L'équilibre des états [*sic*] repose, comme celui des fluides, sur une annulation par frottements et résistances de toutes les activités individuelles qui se neutralisent. On a ainsi l'illusion de l'activité, sans avoir l'inconvénient des mouvements d'ensemble.

Qu'un organisme biologique connaisse des fonctions d'ensemble, rien là que de normal puisque son existence en dépend. Qu'un organisme social, et même que l'humanité dans son ensemble connaisse de tels mouvements, voilà qui est plus extraordinaire. S'agit-il de mouvements rapportés, artificiels, ou de mouvements correspondant à une signification profonde ? On peut se le demander.

La fonction d'un organisme est liée à sa vie, elle a un caractère déterminé. Les mouvements d'ensemble de l'organisme social, de l'humanité semblent plus arbitraires. On peut les provoquer : mode, publicité, contraintes diverses... Ils naissent et passent. On peut parler d'une nécessité de mouvement en général, sans que le sens et la nature du mouvement soient bien déterminés. Dans la mesure où les individus sont imparfaitement conscients de leur liberté, ils seront plus facilement emportés par ces mouvements d'ensemble. Au contraire, dans l'état supérieur où les individus revendiquent et exercent leur liberté, les mouvements d'ensemble naissent difficilement. C'est pourquoi l'état [*sic*] démocratique est celui qui correspond à une évolution plus parfaite. Mais il ne faut pas [que] les démocraties entrent en conflit avec l'évolution générale du monde, de l'humanité, car elles ne se prêtent pas à se plier aux mouvements d'ensemble de cet échelon supérieur.

Le drame de notre époque est qu'avec le développement des moyens de communication : avions, T. S. F. etc., une vie internationale a pris naissance, et que

l'évolution de l'humanité dans son ensemble répond à une certaine réalité. Les démocraties sont alors en conflit avec cette évolution d'ensemble, car la totalité de l'humanité n'en est pas encore au stade final du repos qui correspond à une démocratie universelle, mais à ces stades primitifs des mouvements d'ensemble. La situation des pays démocratiques dans la vie universelle est comparable à ce qu'était celle d'un libre citoyen sous un régime monarchique. Le libre citoyen a dû attendre 1793. Les démocraties devront attendre une révolution mondiale pour pouvoir vivre en paix.

[...]

On vit vingt ans dans la terreur de la famille, vingt ans dans la terreur des maladies vénériennes et vingt ans dans la terreur de la mort qui vous débarrasse enfin de toutes ces terreurs.

[...]

Imaginer au hasard, écrire à tort et à travers, n'est pas difficile et n'exige pas de dons extraordinaires. Le difficile est d'imaginer richement sur un plan préconçu, de construire une œuvre, d'insérer une armature dans l'éclosion littéraire, et que celle-ci concoure à l'édification, la construction de l'œuvre.

Je pense, au hasard, je couvre des pages. Mais cela ne s'organise point, est nul comme la réalité, ainsi que le remarque Valéry. L'œuvre d'art, en quelque domaine que ce

soit : peinture, sculpture, littérature, doit, comme un corps organique, présenter une unité secrète ou apparente qui signifie plus que ce qu'elle dit explicitement.

La Nature brute n'est pas l'art, car il lui manque cette unité. C'est le sujet contemplant qui lui donne une signification ; c'est la raison qui découvre des raisons si elle ne les crée. L'œuvre d'art est bien à l'image humaine, il lui faut une unité ajoutée.

Deux procédés sont possibles pour obtenir cette unité :

a) l'ajouter artificiellement par discipline envers une idée préconçue que l'on a de l'œuvre. L'unité sera due alors à l'intrigue, ou à un caractère qu'on voudra peindre, ou même à un genre de style, ou à une atmosphère.

b) elle s'introduit d'elle-même du fait qu'il s'agit d'une œuvre subjective, et l'œuvre tire son unité de l'auteur.

La grande difficulté me paraît être en ce qui me concerne d'obtenir l'unité par le procédé indiqué en a). Si je me donne une idée directrice *a priori*, mon imagination ne l'enrichit point, ou ne le fait qu'avec peine. L'idée ne foisonne pas en moi sans douleurs et spontanément. Ou cela ne lui arrive qu'exceptionnellement, comme s'il était des idées qui germent et d'autres qui restent stériles. Cela explique la proportion assez forte d'œuvres mort-nées que je trouve dans mes papiers.

Mon personnage ne se centre pas, ou ne le fait qu'avec une extrême lenteur, ce qui est en accord avec ma façon de penser. L'unité consciente, *construite*, ne se trouve pas plus en moi, que dans une œuvre où je ne la rajoute pas artificiellement. Je ne suis pas une personne, par refus de souscrire à une construction morale, au même titre que dans mon œuvre manque parfois l'unité qui en fait une œuvre. Mais conscient de cela, – et je le suis,

– il est possible de faire, – et je l’ai fait, – une œuvre qui tablant sur cette lacune en tire une unité d’ordre artistique.

[...]

L’homme s’épuise à donner une signification à ce qui l’entoure. L’introduction de l’action dans un roman souhaitant reproduire la réalité, n’a pas d’autre signification. L’histoire faite après coup, répond au même souci.

[...]

La quarantaine passée, au cours de ces crises de vagabondage, l’ennui est de retrouver en soi le souvenir de toutes celles qui ont précédé, qui furent si inutiles, qui représentent une telle perte de temps.

Symptôme pathologique que cette façon de revenir sur les lieux du passé où furent accrochées quelques satisfactions sexuelles. Horrible piétinement.

Au cours d’un rêve, je fis plusieurs réflexions intéressantes.

Tout d’abord, que le prélèvement de faits que fait dans le spectacle de son rêve le rêveur est aussi ténu, aussi restreint que le prélèvement de faits fait dans la réalité par le romancier. Dans le spectacle riche et étonnamment plein du réel, le romancier ne prélève

qu'une petite partie très réduite des événements pour conduire son œuvre : une vie est ramenée à 350 pages. De même, dans le rêve, le rêveur ne voit que très peu de choses du spectacle de son rêve, guère autre chose que ce que prélèverait un romancier de ce spectacle. La grosse différence entre le romancier et le rêveur est que l'œuvre du romancier s'ordonne autour d'une nécessité d'action, d'intrigue, de psychologie etc. tandis que le rêve ne s'ordonne autour de rien du tout. Mais l'optique du rêve est, en son essence, celle du romancier.

Cela suffirait à distinguer le rêve et la réalité. Le rêve est une composition nécessairement subjective. Au contraire la réalité présente une complexité, une richesse de détails, une variété, une indépendance des interprétations possibles du sujet (ainsi dans un tableau un arbre est vert parce que le peintre a besoin d'une tache verte, mais dans la réalité l'arbre est vert pour des raisons qui n'ont rien à voir avec l'effet produit, ni même avec la couleur verte) dont le sujet qui la contemple finit par voir qu'elle existe en dehors de son interprétation, qu'il est inutile, qu'il pourrait se retrancher sans que le monde cessât d'exister. La réalité se révèle en tant qu'indépendante du sujet et c'est pour cela, cela seul, qu'elle est réalité. Le sujet court toute sa vie après cette réalité pour essayer de la capter, de l'assimiler en la comprenant, de la rendre accessible à lui sujet, sans y parvenir. Dieu est la façon de la prendre par derrière, par l'autre bout si l'on veut.

Les gens qui voient l'envers des hommes : les putains, côté lit ; les médecins, côté carcasse ; les banquiers, côté pognon, doivent bien rire.

[...]

De notre époque, lira-t-on plus tard dans les histoires : Ce fut le temps où la France devint une manière d'asile de vieillards. Entre l'ouvrier et la production, il faut choisir. On peut soit faire du bon travail, soit chercher à occuper sans trop les fatiguer des créatures humaines. La France adopta ce dernier parti. Ses usines devinrent des manières de salons de pensions de famille où de vieilles dames font du tricot, de la tapisserie pour passer le temps en attendant l'heure d'aller toucher leur pension. Ailleurs, on pensait à de la production sérieuse, on ne travaillait pas pour passer la temps, mais pour l'ouvrage à faire. Et l'œuvre a emporté sans en laisser de traces ce pays où l'on en était venu à lui préférer la main-d'œuvre. La matière se venge de l'homme, toujours.

[...]

Papier à faire : un monde de raison, le « cœur » plaie de l'homme. Commencer par : Seule la raison donne barre sur le monde. Ce n'est pas en s'agenouillant qu'on fait l'électricité etc.

Un autre papier sur la lenteur des démocraties, par le temps que met à comprendre la foule.

[...]

Pour ne pas vieillir en apparence, le procédé est simple : ne pas travailler, ou travailler le moins possible. Ainsi l'on se trouve unir à un aspect encore jeune une certaine maturité d'esprit, conditions excellentes pour réussir auprès des dames. Le reste importe-t-il ?

[...]

Tous les artistes ou littérateurs mûrissant, vieillissant s'étonnent de faire encore chaque jour des découvertes techniques dans leur art, et de n'avoir que très tard le sentiment d'entrer en possession de leurs moyens. Cette unanimité est l'indice qu'il s'agit moins là d'une vérité que d'un stade par lequel on doit nécessairement passer. Expliquons-nous : Ce qui est vrai n'est pas tant que les artistes avançant en âge viennent en possession de toutes les ressources de leur art, que ce fait plus général qu'un artiste qui tant qu'il était jeune et plein de vitalité créait comme l'oiseau chante, en vient, avec l'âge, à utiliser les loisirs forcés de son inspiration défaillante à réfléchir sur les conditions de son art et à penser sa technique. Il peut en améliorer son œuvre, mais si de telles réflexions ne sont pas en harmonie avec sa manière, il peut aussi se mettre à faire pis.

[...]

Voilà un homme, Gide, qui déclare solennellement s'être toujours attaché à l'exécution la plus scrupuleuse de toutes ses obligations. Dans son métier de lecteur, on lui

présente le manuscrit de Proust, il le refuse. Dans son attitude de penseur, il déclare vouloir mourir pour l'U.R.S.S. sans savoir de quoi il retourne, et quand il l'apprend est obligé de se déjuger. Il ferait mieux d'être plus modeste, et plus clairvoyant en reconnaissant que la considération qu'il a pour lui-même l'aveugle. Il n'y a que les pauvres cons, bien honnêtes et bien innocents pour s'attacher à l'exécution scrupuleuse de leurs obligations. Il n'y a que les mauvais peintres qui fassent des portraits ressemblants.

[...]

Faire un papier sur cette idée que ce ne sont pas les croyances d'un individu qui font sa véritable « valeur ». La qualité d'un individu est indépendante de son système de croyances, tout comme la qualité d'un athlète est indépendante des accessoires d'entraînement dont il s'est servi : il peut avoir fait de la perche, du saut, du disque, du javelot, peu importe l'objet, la musculation acquise seule compte.

Mais nulle part on ne voit mieux que dans cet exemple, le mirage qu'est l'ordre conceptuel, et l'inadéquat des idées au « réel », car ce qui fait croire un homme, ce n'est pas le plaisir de croire, mais bien la chose à laquelle il croit. Or voici que cette chose est relative, que toute autre croyance conduira au même résultat (atteindre une certaine qualité), et que ce qui importe en définitive ce n'est pas la chose à laquelle il croit, mais le fait qu'il croit. On voit l'antithèse : l'importance de croire à quelque chose, à n'importe quoi, peu importe, mais à quelque chose. Or si on croit, la croyance est déterminée par l'objet auquel on adhère, par ce à quoi on croit. On s'attache à un système d'idée, alors que

l'effet qu'elles produisent sur vous, est l'essentiel. Pour cet effet, une certaine dose de croyance est nécessaire. Mais si l'on s'attache à l'objet de croyance, c'est alors le fanatisme.

Nous galopons tous derrière des carottes : une croyance, une espérance. Le fanatique est celui qui pense, comme l'âne, que c'est pour attraper la carotte, telle carotte très précise qu'il galope, alors qu'un esprit lucide sait qu'une autre carotte ou un chardon, ou n'importe quoi, remplirait le même objet qui est de galoper, et de faire avancer la voiture.

Lorsqu'il ne se passe rien derrière les êtres qui sont en présence, aucune intrigue, aucune intention plus ou moins secrète, la vie devient plate et insignifiante comme un roman sans action. Ce sont les éléments romanesques et faux ajoutés à la vie de chaque jour, qui en font la saveur. Il semble que le réel, en lui-même, le simple fait de vivre, d'être là, de se voir les uns les autres, de se promener dans la campagne, n'ait pas plus de sens qu'un minéral. La coquille est vide dès qu'on n'y surajoute pas un peu de fausseté. Tout comme le romancier qui refuse d'ajouter à une peinture l'élément arbitraire et faux d'une intrigue ou d'une action, assomme son lecteur.

[...]

Cet article que j'ai fait sur *Bagatelles* de Céline<sup>319</sup> pourrait être complété en recherchant les raisons pour lesquelles Céline est antisémite, et en indiquant qu'il s'agit de la révolte d'une âme sensible et pure contre la vulgarité juive et son absence de pudeur. Le Juif se conduit en ce monde sans réserve et sans pudeur, comme en pays conquis, comme s'il lui appartenait de droit, d'où les révoltes périodiques des Aryens contre cette mentalité !

Il s'agit du heurt de deux sensibilités, de deux attitudes profondément différentes. Le Juif, réaliste, et sans pudeur, attaché à la terre et tutoyant Dieu ; et la part de réserve, de pudeur essentielle qui semble nécessaire à l'âme aryenne en présence du monde. Ne pas tout prendre avec avidité dans la vitrine offerte : c'est peut-être l'hommage le plus délicat à Dieu, la façon aryenne de le prier, et la leçon de morale pratique la plus haute qui se dégage de l'Univers et de la Vie.

Il faudrait ajouter que, faute de cette pudeur qui laisse une marge à l'âme et à ses songes, le Juif se trouve cruellement enfermé en lui-même, dans un moi réel aux prises avec l'hostilité du monde extérieur, qu'il ressent alors l'angoisse de sa faiblesse, (angoisse contre laquelle il n'a pas la soupape de sûreté des songes éthérés) et qu'il soupire désespérément vers ce qui le délivrera de ce moi, d'où la physionomie de Iahveh (qui ne l'a emporté sur ses rivaux que par le caractère réaliste que lui a donné la tournure d'esprit juive), d'où aussi, – et voici le point intéressant – ce besoin qu'ont les Juifs d'avoir le [ventre ouvert], de sortir de leur moi, de trouver enfin une explication, une fin matérielle à leur angoisse, en se croyant persécuté, croyance si forte qu'elle crée la chose, et qu'ils sont en fin de compte persécuté, mais parce qu'eux-mêmes le redoutent et le désirent, comme la

---

<sup>319</sup> Cet article vient d'être repris (septembre 2010) dans André Derval, *L'accueil critique de Bagatelles pour un massacre*, chez Écriture éditeur.

femme de Sganarelle souhaitait d'être battue. Dans le pogrom, il y a heurt entre des formes de sensibilité, et satisfaction de la tendance masochiste du moi juif à être éventré, pour échapper enfin à son angoisse.

Comme le disait Blanchet<sup>320</sup>, tout le bruit fait par le christianisme autour de la charité s'explique par le fait que le Christ s'adressait à des Juifs. À de bons et braves Latins, ouverts et francs, point n'est besoin de prêcher la charité ; ils sont naturellement charitables. Mais, pour un Juif, égoïste et replié sur son moi réel, la charité est une forme d'évasion, un apaisement à l'angoisse.

[...]

La vie est trop longue pour le temps nécessaire à la comprendre. De là viennent tous nos maux. On s'ennuie comme un collégien qui a fini sa copie dans une salle de composition. On agit pour se distraire. De là vient la justification de l'action peut-être. Mais est-ce une justification honorable que celle qui est due à cet accident fortuit : la vie biologique trop longue pour la besogne à faire.

L'argument pourrait être combattu : On ne comprend jamais. Ce qu'on appelle comprendre est une vision intellectuelle des choses qui transpose sur le plan des idées un état physiologique, en sorte que l'homme vivant soixante ans en moyenne a une vision des choses qui serait différente s'il vivait vingt ans ou deux cents ans. Cela pour en venir à

---

<sup>320</sup> J'ignore qui est ce Blanchet. S'agit-il d'André Blanchet (1899-1973), auteur de *Le prêtre dans le roman d'aujourd'hui* (1955), *La littérature et le spirituel* (1959), collaborateur à la revue *Études* et éditeur scientifique de la correspondance de Claudel ?

constater que le fait de comprendre n'est pas primordial et absolu, et la durée de la vie accidentelle et accessoire, mais que de ces deux choses que nous comparons ici, c'est la seconde, la durée de la vie, qui est la donnée, qui est la plus importante. C'est d'elle que l'on doit tenir compte, et si elle est trop longue pour le temps que l'on met à comprendre la vie, sans doute est-ce que l'action est nécessaire pour occuper le temps, et aussi pour parfaire la compréhension qui n'est jamais purement abstraite, mais s'affine au contact de l'action, dans l'action, et résulte en somme en partie de l'action.

[...]

Au cours de cette promenade hier soir aux Champs Élysées, la médiocrité, la tristesse, la pauvreté de l'ambiance m'ont frappé. On se serait cru à Bruxelles plutôt que dans une grande capitale. Des promeneurs laids et pauvres, des autos parkées sur le trottoir, des terrasses vides au café, et pas un visage agréable ou élégant, pas une silhouette qui évoquât le luxe.

Faut-il en accuser le Front populaire, l'inquiétude des temps, un printemps incertain qui annonçait sa venue mais restait brumeux, les restrictions auxquelles la dureté des temps oblige tous les gens à se soumettre ? Le fait est qu'il eût suffi d'éteindre quelques lampadaires pour que Paris eût pris un visage de guerre, morne, tout tourné vers ce qui n'est que le strict nécessaire : on ne cherche plus qu'à vivre.

On sent passer la menace de guerre : la certitude en est curieuse, et l'universalité avec laquelle elle est ressentie, même par les plus bornés, les plus humbles, bien symptomatique. On s'y trompe aussi peu que sur la constatation : « il pleut », qui met tout le monde d'accord.

Une certaine inappétence au travail pourrait être aussi révélatrice. Je l'avais ressentie en 1913.

Je persiste à éprouver un inintérêt poignant pour toute psychologie humaine.

Se tenir à l'écart des petites combinaisons de la psychologie humaine, constitue un bon précepte, et sage, pour la tranquillité dans la vie ; mais est aussi un handicap quand on a choisi le métier de romancier qui ne vit que de ces racontars.

[...]

Autrefois, au printemps, je bandais. Maintenant, avec toutes ces gaines dont les femmes s'emprisonnent les fesses, je n'éprouve plus la moindre érection.

[...]

Le talent n'est point toujours un revenu qui serait inépuisable, mais souvent un capital pour lequel on touche d'un seul coup une forte somme, après quoi on vous laisse tomber.

[...]

Bl. se plaint que les employés des bureaux parlent de moins en moins français. Téléphonant à un collègue, il s'entend dire : « Ouaouasilala », ce qui voulait dire : « Je vais voir s'il est là. »

Il lui demandait quelle pouvait être sa règle de conduite. Parlant des humains, il répondit : « Les éloigner de moi pour être tranquille et m'emmerder en paix. »

[...]

Rarement ai-je connu pareille période de sécheresse. La création intellectuelle est comme la vie mystique, elle a ses temps de tiédeur. Cette comparaison n'inviterait-elle pas à douter de la vérité du mysticisme, puisque, pas plus que tout autre discipline, il ne permet d'échapper à ces lacunes, ces zones mortes, ces ombres, et obéit à la loi supérieure qui veut que de toutes les voies dans lesquelles on s'engage, aucune ne vous mène à coup sûr vers un but final dont on s'approcherait toujours. Toutes ont leur espace mort, la même alternance de montées et de descentes, aucune, à l'usage, ne peut se dire meilleure que les

autres ou plus vraie. Toutes ces constructions idéologiques du cerveau, à de certaines heures, décollent du support organique ; on continue à vivre sans savoir pourquoi ni comment, sans direction intellectuelle ; et cela montre que toutes les aspirations mentales sont rapportées sur le réel.

[...]

On apprécie au cours de ce pseudo-travail collectif que l'on prétend faire dans ces réunions, conciliabules, le bonheur qu'il y a à être tout seul chez soi dans un livre que l'on écrit. Il est plus difficile parfois de se mettre au travail, mais le travail qu'on fait est d'une tout autre qualité.

C'est une preuve d'aristocratie de l'art littéraire que la possibilité qu'il offre à l'individu de donner seul sa mesure, et même de n'exister qu'en fonction de cette possibilité. Tous les arts collectifs sont des arts mineurs, des arts primaires, grossiers, des formes encore non évoluées.

Je suis pour ma part trop individualiste pour pratiquer une forme d'activité collective, alors qu'au contraire beaucoup de gens chez qui le goût de la compagnie l'emporte sur le génie n'aiment rien tant que ces réunions, parlotes, discussions, où ils ont l'illusion de faire quelque chose, de participer à la création artistique dont, seuls, ils seraient incapables.

La valeur des idées que l'on peut avoir est sans rapport avec l'autorité dont il faut faire preuve pour les imposer. Et les idées artistiques, à l'encontre des idées scientifiques, ne s'imposent point d'elles-mêmes. Encore n'est-ce pas sûr pour les idées scientifiques elles-mêmes. Il arrive alors que, dans la plupart des domaines, ceux surtout qui requièrent l'activité d'une collectivité, la décision est emportée par celui qui fait preuve d'autorité, au détriment de celui qui apportait l'idée la meilleure.

[...]

Gagner de l'argent, ou en dépenser, est une fonction qui pendant très longtemps, et parfois toute la vie, tient lieu de raison de vivre, masquant tout autre problème.

[...]

Errant pour la mille et unième fois dans ces quartiers sordides, pouvant constater qu'aucune progression ne se faisait sentir depuis des années dans ma situation matérielle et morale, j'avais la sensation de venir au contact de cette tare secrète qui m'empêche d'évoluer heureusement, et dont je soupçonne la présence sans en bien connaître la nature : je restais cramponné à des goûts affreux et anciens, mais était-ce là une cause ou un symptôme ?

Mon opinion est faite. Rien de ce qui est tout autour ne m'amuse plus guère.

[...]

Ces journées de vagabondage sont comme de petites crises de démence.

[...]

Dans le roman, de même que dans la réalité, – et une fois de plus, ce parallèle est curieux, – il faut un peu de logique mais point trop. Un roman intelligemment construit d'un bout à l'autre, où tout s'enchaîne sans lacunes, est un mauvais roman. Il fera peut-être un bon scénario, mais en tant que roman il laissera une impression de sécheresse. Le roman ne doit pas être non plus décousu et se présenter comme un chaos. La meilleure proportion de construction rationnelle à introduire dans le roman, est celle même qu'on rencontre dans la réalité, où une certaine logique se dessine dans les lois de l'univers sans pour cela épuiser le réel. Dans le roman, il faut que l'on sente un auteur intelligent mais ne dominant pas de haut toute son œuvre comme si celle-ci l'avait dépassé malgré lui en quelque sorte. Il faut qu'il se montre malhabile à la gouverner dans son ensemble, tout comme l'intelligence humaine est impuissante à dominer le réel. Les romans de Stendhal satisfont bien à cette condition. L'auteur est incontestablement intelligent, chaque fragment est nettement soutenu par une intelligence parfaite du sujet, mais tout d'un coup, il apparaît des failles, des lacunes, de l'irrationnel. On a l'impression que le sujet dans son ensemble bouscule

l'intelligence de l'auteur, et c'est là l'impression qu'il faut produire pour faire vrai, car c'est ainsi que les choses se passent dans la vie.

Je dis souvent : le roman répond à une optique spéciale. Je veux dire par là que le roman répond à une certaine conception de la vie qui ne peut s'exprimer que par le moyen de dialogues, et de choses vues, une conception en gestation en quelque sorte, se faisant à mesure qu'elle s'expose. Car si la conception est tout arrêtée dans l'esprit de l'auteur, il la cernera dans des phrases de moralistes, il écrira un essai, point un roman. En définitive l'optique du romancier considérant la vie doit être qu'aucune conception rigide ne peut s'imposer, mais qu'une conception en devenir reste possible ou à tenter comme expérience.

L'essayiste, le moraliste tire la morale précisément des événements, et ne donne que la morale. Le romancier, au contraire, raconte la fable et doit se garder de donner la morale.

[...]

Il me semble qu'avec le temps, ces lacunes entre les périodes d'écriture deviennent plus vastes, plus difficiles à franchir. La pression baisse dans la chaudière. Moindre est l'illusion, l'audace paraît plus vaine, etc.

N'être pas romancier est ce qu'un écrivain accepte le plus malaisément. On reconnaît plus volontiers n'être pas poète. Tout comme on accepte n'être pas beau, mais avoue difficilement n'être pas intelligent. Il entre un peu de mépris pour la poésie dans ce

renoncement plus facilement consenti. Le roman vous paraît au contraire dépendre de facultés plus volontaires, plus mâles et plus réfléchies. Sans doute est-ce une erreur : il y a moins encore de romanciers que de poètes. Mais le roman laisse plus aisément croire qu'il est accessible à tous que la poésie, et là peut-être est la vraie raison cachée de sa supériorité. Son essence se dissimule sous des dehors très ordinaires.

Tout cela n'épuise pas le sujet, n'explique pas cette supériorité implicitement ressentie, rarement avouée du romancier sur le poète. Il entre dans la poésie un élément verbal, assez factice, dont on sent l'infériorité alors même qu'on cède à son charme. Le roman met en jeu autre chose : une certaine vue de l'existence par le romancier, une possibilité tentante de créer le vrai, de la vie, et renoncer à être romancier serait comme renoncer à prétendre qu'on s'est fait une opinion sur l'existence, ou que l'on est capable de donner la vie à des êtres imaginaires, ce qui est l'ambition suprême de l'écrivain, bien plus attrayante que l'expression poétique d'une sensibilité plus ou moins originale. La poésie, qui raconte, est sensibilité, alors que le roman crée. On renonce plus volontiers à sentir, qu'à l'impossibilité de créer ; ce serait avouer être une sorte d'eunuque de l'imagination.

Puis, l'audience du romancier est tellement plus large, plus immédiate que celle du poète. On trouve le gros lot, si on le trouve, dans la voie du roman plus rapidement qu'ailleurs.

[...]

Je fais ce qui me plaît, mais ça ne me plaît pas beaucoup.

[...]

Voir l'œuvre de bout en bout, sur plan, avant d'y porter la main, est souvent chose aussi impossible que de voir un vaste panorama d'un point de la plaine. On prend de la hauteur à mesure que l'on avance dans l'œuvre. Un dessin général doit suffire pour se mettre en route.

[...]

Quand la gloire échoit à quelqu'un, il n'y faut pas voir plus d'importance et un témoignage de plus de valeur que dans le fait de gagner à la loterie. La chose n'ajoute rien à la valeur du type.

[...]

On digère, on grandit, on étend le bras sans savoir comment. Mais la même inconscience règne dans le développement de la personnalité intellectuelle. On croit penser ce qu'on veut, en fait l'œuvre se développe comme la plante, d'une façon sur laquelle la volonté consciente est sans prise. On est occupé pendant une période par certaines idées, puis d'autres viennent, et cette évolution échappe à la direction de la personnalité.

[...]

La littérature se différencie de la pensée en ce que le trait, l'effet, y remplace le souci de la vérité. Condamnation de Valéry penseur.

[...]

De même que le XVIII<sup>e</sup> siècle, suivant Rousseau, avait réussi à accréditer la légende du « bon » sauvage, on a trouvé des gens à notre époque pour faire croire à la « bonté » du peuple. Selon eux, la bourgeoisie seule serait pourrie, et le peuple aurait conservé toutes les qualités. On commence à s'apercevoir que cela est radicalement faux :

Le peuple est bête, lâche, méchant, salace, délateur, paresseux, sale. Bien des bourgeois ne valent pas mieux, mais néanmoins c'est encore dans la bourgeoisie qu'on peut trouver les échantillons les plus propres de la nature humaine et certaines qualités de dignité, de dévouement, de bonté, d'intelligence, de tolérance. Bref tout ce qui est construit, acquis, et nécessite un effort volontaire et réfléchi de la personne morale, est l'attribut d'une classe qu'une certaine aisance, ou l'éducation que permet l'aisance, autorise à songer à la moralité. Pour ce qui relève de l'instinct, mouvement passionnel, accès brusque de générosité, sensibilité artistique, n'importe quel homme, même du peuple, réagit convenablement. Mais pour tout ce qui demande un effort constructif, il faut s'adresser aux classes supérieures. La moralité, qu'on le veuille ou non, est un luxe, un luxe que le peuple ne peut pas s'offrir.

L'individualisme latin, poussé à l'égoïsme, fait qu'en nos pays les parents n'ont pas pour les enfants, et d'une façon générale une génération n'a pas pour sa suivante, les dévouements qui se rencontrent dans les pays anglo-saxons.

C'est un sujet d'étonnement pour les Français approchant les Espagnols que cet égoïsme des parents, ces luttes d'intérêt, ces lâchetés ignobles qui se rencontrent dans les familles espagnoles. Les Américains éprouvent le même sentiment en vivant en France. On insiste sur la dureté latine à l'égard des bêtes, on reconnaît moins volontiers ce sentiment, à même base d'égoïsme, qui fait l'individu de souche latine se défendre contre ses descendants. Certains exemples d'égoïsme paternel ne se rencontrent que chez nous et confondent l'observateur. Cela tient à une certaine rotture morale, à un attachement excessif de l'individu à la vie et aux jouissances. Dans quels autres pays que les pays latins trouve-t-on de ces vieilles fées qui font concurrence à leurs filles, de ces vieillards qui se cramponnent à leur place, une gérontocratie à ce point poussée ? L'individu ne veut pas abandonner le morceau, la mort seule lui fera lâcher prise.

[...]

Inventer le vraisemblable sans fantaisie est une forme d'imagination. Pour faire vrai, il ne suffit pas de raconter le réel, il faut encore le rassembler, lui donner une certaine allure. Ce sont les mêmes formes d'imagination celles qui visent à peindre le vrai ou le

vraisemblable, et celles qui vont au fantastique le plus échevelé, encore qu'on ne décerne le nom d'imagination qu'à ces dernières, parce que là elle est plus visible.

*Histoire.* À Avignon, le type au bordel qui ne peut pas bander : « Eh ! petite, travaille un peu les couillettes ! » Sans succès, la poule en appelle une autre qui la remplace auprès du client, toujours rien. On fait venir la sous-maîtresse, qui appelle une troisième femme. L'honneur de la maison est en jeu, on ne peut laisser partir le client insatisfait. Il est là, étendu sur le lit, s'énervant. Les premières femmes sont restées dans la pièce, la troisième travaille sous l'œil de la sous-maîtresse, qui s'impatiente, et enfin, n'y tenant plus : « Eh ! tirez-vous de là, je vais vous montrer comme on fait. » Elle prend la place de la poule, et le client fonctionne aussitôt. (Pour « Chambres pour un instant »)

[...]

Si rebattus que soient ces mots : « chercher la vérité » ou « aimer la vérité », il me paraît qu'ils définissent assez bien mon comportement. Je ne peux pas tricher, et cela m'interdit de prendre ces attitudes de cabotin qui font merveille en littérature. Je ne suis pas poète, parce que je n'aime pas le mensonge. Il y a en moi un goût du sérieux, du réel objectif, dirais-je en langage philosophique, qui m'interdit l'abandon au lyrisme avec la vague croyance que ce lyrisme pourrait être vrai, ou atteindre une vérité. Non, non, la vérité n'est pas dans l'exaltation des facultés subjectives, qui est l'essence de la poésie, et qui nécessite une confiance assez imbécile en soi-même. Je suis très sérieux, je crois au sérieux

des choses, et si les pitres parfois me plaisent, je sais que ce ne sont que des pitres et me refuse à être compté comme l'un d'eux.

Ainsi, dans tous les domaines de l'activité humaine, trouve-t-on des bluffeurs et des gens sérieux. Ces derniers ne sont guère séduisants, ils ont à compter avec quelque chose de grave qui ne dépend point de leur fantaisie. Ce souci les embarrasse dans leurs évolutions spirituelles ou autres, mais il est tout à leur honneur.

*Lucette*, la poule un peu folle, ou ivre, ou droguée, rencontrée aux Champs Élysées, en faire une « Chambre pour un instant ».

L'atmosphère Dostoïevski, ou film à prétention. Ses réflexions : « Tu n'es pas comme les autres. » « C'est bête d'être sentimentale comme ça. » Et à la remarque :

— Nous avons l'air de jouer une scène de cinéma.

— Mais c'est idiot le cinéma.

Enfin, la réflexion finale qui donnait le sens :

— « Il vaut encore mieux monter avec des vieux, ça fait moins de peine. »

La poule qui souffrait de ne plus pouvoir jouer son rôle de femme (d'aimer ou de plaire à l'homme qui lui plaisait) parce qu'elle était putain.

Autres questions par elle posées : « Est-ce que tu montes souvent avec des femmes ? » Et l'histoire : « J'ai rencontré un type. Il te ressemblait un peu, il n'est jamais revenu. »

L'art du romancier repose sur une vision *fausse* de la vie et de la réalité. Si la vision est juste, il n'y a plus de roman. Le petit nombre de romanciers tient à ce qu'en général la moyenne des humains a une vision exacte de la réalité. Un certain goût de la vérité, un certain sentiment de la réalité nuisent à la possibilité d'expression par le roman.

[...]

L'avantage de l'âge mûr sur la jeunesse, dans la discussion, tient à ce que l'âge mûr sait, pour y être passé, quel doute la jeunesse garde au fond d'elle-même sur la validité de ses opinions, tandis que la jeunesse ignore encore que, dans l'âge mûr, on n'est pas plus sûr qu'avant du bien-fondé de ses opinions. Ainsi la jeunesse fait crédit à l'âge mûr, – à tort, – et là est la racine de ce qu'on nomme l'autorité. Elle ne repose que sur un crédit dû à l'ignorance.

Un papier intitulé : Comment vivre ?

Les difficultés de la vie sont en majeure partie artificielles.

Ne jamais rien faire par intérêt, faire très peu par devoir, faire le plus possible pour le simple plaisir qu'on tire à le faire. C'est la définition du luxe, de l'homme libre et indépendant, et à cela l'on doit une certaine qualité.

[...]

Il faudrait dans une scène de roman parfaitement objective que tous les interlocuteurs fussent éclairés extérieurement et intérieurement de façon égale, la scène étant vue et sentie par chacun d'eux. Mais, bien plus souvent, on ne réalise qu'en apparence cette condition, et l'on adopte un personnage central dont la vision qu'il a des autres est prise comme vision objective de la scène. Cette fiction du personnage central, qui facilite le récit, alors même qu'on le désigne par un « il », cache une vision subjective d'auteur qui hésite à employer le « je ». Avoir un personnage central, c'est écrire subjectivement encore. Mais est-il possible d'éclairer également les personnages, et d'arriver à l'objectivité par une somme de subjectivités ?

[...]

Jamais le soleil n'avait tant illuminé la pièce : un soleil bas de quatre heures, en octobre, prenant d'enfilade les deux grandes baies de l'ouest, et jetant dans les pièces, tamisé qu'il était par les rideaux, une lueur d'aquarium. Fatigué par cette nuit peu usuelle, j'ai dormi dans l'après-midi assez profondément, et m'éveillant au son des cloches du dimanche après-midi, je retrouve une impression très ancienne d'après-midi de Noël, une sorte de tristesse consécutive à des plaisirs et des joies longtemps escomptés et maintenant révolus, dans la morne tranquillité provinciale et les bruits ouatés d'une rue à peine agitée par l'indolence dominicale. Et je repense à ces courses d'hier, à l'amusement que je pris à habiller une poupée, au plaisir visible que je faisais à bien peu de frais, comme à ces joies d'enfant au matin de Noël devant les cadeaux encombrant la cheminée.

Ce qui doit s'inscrire dans le roman, c'est incontestablement une optique de la vie. Cette optique, chacun la possède, elle est plus ou moins originale, mais on n'en est pas toujours conscient, et l'on n'a pas toujours les moyens de l'exprimer littérairement.

[...]

Le roman, à notre époque, n'est plus que reportage, il faut réagir là-contre.

La conception classique repose sur une soumission à l'œuvre, à l'inverse de la romantique qui est rébellion contre l'œuvre elle-même, avec passage de l'intérêt de l'œuvre à son auteur.

La première conception exige des facultés plus intellectuelles que sensibles, alors que pour la seconde l'inverse est de rigueur. Si en littérature le classicisme est désuet, la chose tient à l'orientation nouvelle prise par les cerveaux à prédominance intellectuelle qui s'orientent vers les sciences, – soumission à une réalité objective, – abandonnant la littérature aux sensibles, aux possédés de leur moi, aux romantiques. Les véritables classiques de nos jours sont les écrivains scientifiques. Ils eussent écrit des tragédies au XVII<sup>e</sup> siècle.

Ce que je désigne par « l'erreur métaphysique » de la civilisation française, et qui, depuis la révolution de 1789 principalement, tient à une confiance exagérée faite au terme

« esprit » par rapport au terme « matière », dans la dualité essentielle métaphysique esprit-matière, ruine lentement l'avenir du pays par le processus suivant :

La confiance en la valeur de l'esprit a fait que toute idée de récompense matérielle des facultés spirituelles, dans tous les ordres, qu'il s'agisse de science, de dévouement social, d'intellectualité pure, de réussite morale, etc. a été considérée comme inutile, le vainqueur spirituel devant se contenter de la gloire pure. Il en est résulté que les « intellectuels » de premier plan n'ont eu pour eux que le rayonnement de leur renommée, et ont pu croire que cela devait suffire. Cependant, force leur fut de constater que pratiquement cela ne suffisait pas, que l'intelligence, la culture, l'érudition n'étaient pas tout, et ne leur ouvraient pas en particulier ces portes qui ne cèdent que devant l'éducation, devant ce composé de matière et d'esprit, qu'est un certain standing social, ce qu'on appelait autrefois le « sang ». Combien de jeunes et brillants professeurs envoyés en province, n'en reviennent pas de se voir tenus à l'écart d'un certain milieu social parce qu'on les trouve « communs ». Ce n'est pas, – et là est l'erreur métaphysique, – l'intelligence, l'esprit qui font l'« éducation », l'« homme », mais l'*argent*. Il est en effet remarquable que plus facilement qu'un esprit élevé qui a trop aisément l'orgueil de lui-même, une certaine somme d'argent offerte à quelque individu lui permettra de grimper les rangs de l'échelle sociale. Intelligent, il pourra ne rester jamais qu'un outcasté, riche, il verra peu à peu toutes les portes s'ouvrir devant lui, et il prendra les habitudes du milieu social qui correspond à sa situation de fortune. Cette erreur répétée a fait que, peu à peu, s'est formée une classe d'intellectuels mécontents qui ne comprenant pas la cause de leur échec, ont, comme il arrive souvent, exagéré encore les raisons qui leur valaient d'échouer,

et accentué leur profession de foi en la suprématie de l'intelligence, glissant vers les systèmes théoriques, internationalisme, communisme, etc. dont ils attendaient la reconnaissance de leur suprématie intellectuelle. Dans tout intellectuel de gauche, il y a un aigri, qui ne comprend pas les causes de son demi-échec.

Bien plus sage est le système britannique, – le pragmatisme anglo-saxon étant plus près de la vérité que notre cartésianisme, – (je souffre d'écrire ce dernier mot qui appartient au style des journaux) qui récompense en livres sterling le mérite. Ainsi le mérite trouve à s'inscrire dans l'ordre social par les facilités matérielles qui lui sont offertes, et il travaille à la conservation des valeurs normales, au lieu de s'efforcer à les bouleverser.

Il est très possible que la France paie de sa vie de nation cette erreur, dans l'intervalle de quelques décades à quelques siècles. Les erreurs métaphysiques sont comme les maladies chroniques, à évolution très lente, et surtout elles sont incurables. C'est pour cela que les civilisations sont mortelles<sup>321</sup>, elles ne peuvent jamais remonter la pente de la position métaphysique qu'elles se sont trouvées prendre, – et qui a permis de les définir comme « civilisation », – elles s'incrument dans leur erreur, et finissent par en périr. Reconnaîtraient-elles leur erreur, du reste, qu'elles perdent alors le caractère particulier de « civilisation » qu'elles avaient jusqu'alors et qui tend à une position métaphysique déterminée, et par conséquent elles périraient encore en tant que « telle civilisation ».

Si toutes les civilisations nous paraissent mortelles, cela tient à ce que les positions métaphysiques sont fausses en général. Cela n'exclut pas qu'il y en ait une qui soit vraie, et

---

<sup>321</sup> Réminiscence de Valéry.

qu'une civilisation ayant rencontré la vérité, soit éternelle. Le christianisme le prétend en ce qui le concerne. Ce n'est pas certain.

Les événements politiques actuels semblent faire passer sur la scène du monde cette vérité reconnue déjà dans le domaine littéraire : on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments. Il est remarquable que, de même qu'on s'est rendu compte qu'un catholique, qu'un chrétien ne pouvait faire un grand romancier, de même on s'aperçoit que le christianisme, le catholicisme sont des obstacles à la grande politique, à l'ascension d'un État.

Qu'en peut-on conclure sur la « vérité » du christianisme ? La littérature, l'ascension de l'État, ne sont pas, somme toute, des critères universels. Mais il semble toutefois que l'évolution de l'Humanité, prise dans son ensemble, en soit venue à un stade où elle dépasse le christianisme, trop aisément conservateur. Il est à peu près certain que les grandes choses, à notre époque, se font en dehors du christianisme, sinon contre lui.

[...]

Il me semble que la chose dont je souffre littérairement le plus, est que mon optique personnelle du monde ne supporte pas l'inscription dans une fiction littéraire. Je suis de ces gens dont la vision du monde, par le caractère grave et authentique qu'elle a ou qu'ils lui donnent, ne pourrait s'inscrire que dans l'ordre moral, dans une vie de moine ou de brasseur de matière, alors qu'il suffit d'un reflet de philosophie, d'un reflet d'opinion sur la

vie pour faire œuvre littéraire. Non seulement, il suffit, mais il faut même qu'il en soit ainsi. Car à un degré d'intensité trop grand, la forme littéraire ne supporte plus le courant qu'on lui infuse, elle fond comme les plombs d'une installation électrique, – et, pour continuer la métaphore dans mon cas particulier, – quand je fais œuvre littéraire, je suis toujours obligé de mettre un transformateur de tension, un dérivatif, une sourdine, qui fait que je ne lance dans l'œuvre que le dixième de ce que je ressens. J'exagère même ce dévoltage, et l'œuvre en paraît mince au regard d'autres plus chargées de signification. Mais c'est que si je m'abandonnais à plein, je ne ferais plus rien littérairement, tant toute cette fiction littéraire me paraît inadéquate, contraire même à la gravité essentielle. Cependant, telle qu'elle est, j'aime cependant plus que tout la littérature, – tout de même qu'en amour, avec mon physique et mon attitude, je préfère les filles de rien aux femmes auxquelles je serais en droit de prétendre.

[...]

Voir le moins de gens possible est une forme du luxe : c'est négliger ce qui permet d'arriver.

[...]

Si l'on parvient à la sagesse de ne plus rien éprouver ni intensément ressentir, aucun moteur ne vous anime, et l'on ne peut plus écrire que des œuvres construites.

Entre l'homme et la machine, l'ouvrier et la production, il faut choisir. La France meurt d'avoir choisi l'homme, de faire passer l'agrément de son sort avant la chose qu'il fabrique. Une usine chez nous, n'est plus tant un endroit où l'on produit quelque chose qu'un moyen de vivre pour les hommes qu'elle emploie.

À la guerre, le bon officier n'est pas celui qui s'occupe du sort de ses hommes, mais celui qui fait bien son métier d'officier.

En régime démocratique, on en vient à exagérer le souci de l'homme, et l'on en meurt, étouffé par ceux qui ont des soucis moins humains, plus orientés vers l'effort.

[...]

Pour des nouvelles fantastiques :

L'homme qui entendait la T. S. F.

La femme aux trois sexes.

La mort des mots, disparition des plaques indicatrices, dans le métro, dans les gares.

La parcelle polarisée<sup>322</sup>. (Le mari jaloux)

[...]

---

<sup>322</sup> Il s'agit de ce qui allait devenir *La parcelle « Z »*.

Ce goût du littéraire pour le mot, pour ce qu'on appelle la forme apparaît comme un soutien matériel et nécessaire pendant les périodes de travail de l'esprit, un stimulant, une façon d'entretenir la machine intellectuelle, de lui permettre de tourner à vide au lieu de s'arrêter et par suite d'être prête dans l'instant où l'esprit soufflera. Le goût du mot, son culte, est ainsi l'équivalent de la prière mécanique dans la vie mystique. Il soutient, entretient, provoque, et catalyse même les opérations de l'esprit.

[...]

Depuis quinze ans, depuis que j'ai commencé à écrire, j'attends. L'attente est le sentiment le plus fort, le plus constamment imposé par les circonstances dans cette voie où je me suis engagé.

[...]

Fatigué, si l'on peut dire, de ne rien créer. Ce froid semble m'engourdir l'imagination, et je me laisse dévorer par un tas d'obligations sociales, de petites choses à faire qui dévorent les heures. J'en viens à douter que je sois jamais capable d'écrire un nouveau bouquin.

## BIBLIOGRAPHIE

[sauf indication contraire, tous les titres sont édités à Paris]

### I. Œuvres de Jacques Spitz

*La croisière indécise*, Gallimard, 1926.

*La mise en plis*, Éditions du Logis, 1928.

*Le vent du monde*, Gallimard, 1928.

*Le voyage muet*, Gallimard, 1930.

*Les dames de velours*, Gallimard, 1933.

*L'agonie du globe*, Gallimard, 1935. (Septimus, 1977)

*Les évadés de l'an 4000*, Gallimard, 1936. (Coll. « Les romans fantastiques ») (1948)

*La guerre des mouches*, Gallimard, 1938. (Coll. « Les romans fantastiques ») (Marabout, 1970 ; Ombres, 1998 ; Bragelonne, 2009)

*L'homme élastique*, Gallimard, 1938. (Coll. « Les romans fantastiques ») (Marabout, 1974, préface de Pierre Versins ; Bragelonne, 2009)

*L'expérience du docteur Mops*, Gallimard, 1939. (Coll. « Les romans fantastiques ») (Presses Pocket, 1972)

*La parcelle « Z »*, Marseille, Jean Vigneau, 1942. (Coll. « Les romans fantastiques »)

*Les signaux du soleil*, Marseille, Jean Vigneau, 1943. (Coll. « Les romans fantastiques ») (dans *Chasseurs de chimères*, préface de Serge Lehman, Omnibus, 2006)

*L'œil du purgatoire*, Éditions de la Nouvelle-France, 1945. (Coll. « Chamois », n° 6) (Laffont, 1972 ; Presses Pocket, 1980 ; en bandes dessinées, Jean-Michel Ponzio, *Dernier exil I et II*, Éditions du Tournon, 2007 ; *L'Arbre vengeur*, 2008, préface de Bernard Eschassériaux)

*La forêt des sept-pies*, Liège-Bruxelles, Éditions Maréchal, 1946. (Coll. « Edgar Poe »)

*Ceci est un drame*, Éditions de la Nouvelle-France, 1947.

*Albine au poitrail*, Éditions Debresse, 1956.

*Guerre mondiale n°3*, dans *Joyeuses apocalypses*, Bragelonne, 2009.

*La situation culturelle en France pendant l'Occupation et depuis la Libération*, édition établie et préfacée par Clément Pieyre, Nantes, Joseph K., 2010.

« L'an 3000 », *V-Magazine*, n° 287, 11 juin 1950, illustré par Guy Sabran.

« L'énigme du V51 », dans *V-Magazine*, n° 326, 7 janvier 1951, illustré par Guy Sabran.

- « La planète des femmes invisibles », *Bulletin des amateurs d'anticipation ancienne*, n° 4, 1990. [probablement paru initialement dans *V-Magazine*]
- « Sports de printemps sur Vénus », dans *V-Magazine*.
- « Bataille navale atomique », dans *Le sel marin, l'humour dans la marine*, Marine nationale, 1946.

## II. Traductions

- Sever the earth*, London, John Lane The Bodley Head, 1936, 167 p. Traduit par Margaret Mitchiner. Illustrations de Denis Tegetmeier. [*L'agonie du globe*]
- När jorden rämnade*, Stockholm, Ahlen & Söners Förlag, 1937. [*L'agonie du globe*]
- De oorlog met de vliegen*, Antwerpen, 1938 [1969]. [*La guerre des mouches*]
- La guerra de las moscas*, Mexico, Cima, 1939.
- El experimento del doctor Mops*, Madrid, Ed. Febo, 1944, traduit par Ramon Garcia Adamuz.
- L'occhio del purgatorio*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1985 (dans *Pionieri dell'infinito*, traduit par Bianca Russo, 1992).
- Wojna Z muchami* [*La guerre des mouches, L'homme élastique, L'œil du purgatoire*], Warszawa, Alfa, 1994.
- Le mosche et L'uomo elastico*, dans *Incubi perfetti* [*Parfaits cauchemars*], Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2006, traduit par Giuseppe Lippi.
- Segnali dal sole*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2009, traduit par Laura Serra.
- The eye of purgatory* et *The experiment of Dr. Mops*, Encino (CA), Blackcoat Press, 2010, traduit par Brian Stableford.

## III. Articles de Spitz

- « Lautréamont, par Léon-Pierre [sic] Quint<sup>323</sup> », *Nouvelle Revue française*, août 1930, p. 273-274.
- « Le Kou-wen chinois<sup>324</sup> », *Nouvelle Revue française*, avril 1928, p. 574-575.
- « La théorie quantique et le problème de la connaissance », *Inquisitions*, n° 1, juin 1936, p. 20-28.
- « Les quanta et l'individu », *Nouvelle Revue française*, n° 303, 1<sup>er</sup> décembre 1938, p. 998-1007.

<sup>323</sup> Léon Pierre-Quint, *Le comte de Lautréamont et Dieu*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1929.

<sup>324</sup> *Le Kou-Wen chinois*, traduit par Georges Margouliès, Librairie orientaliste Geuthner, 1926.

- « Les réserves du cosmos », *La table ronde*, n° 85, janvier 1955, p. 113-116.
- « *The Big House* », *Revue du cinéma*, n° 18, 1931.
- « Chronique de Londres », *Revue du cinéma*, n° 4, XIII, pp. 71-72
- « Louis-Ferdinand Céline — À propos de *Bagatelles pour un massacre* », *Le Rouge et le Noir*, 12 janvier 1938, repris dans André Derval, *L'accueil critique de Bagatelles pour un massacre*, Écriture, 2010, p. 65-67.

#### IV. Articles et comptes rendus sur Spitz, jusqu'en 1963

- ANONYME (1936), « Dislocation du monde, c'est : *L'Agonie du globe* », *Europe*, 15 août, p. 392-393.
- ANONYME (1938), « *L'homme élastique* », *Journal des débats*, 22 et 23 août.
- A[RROU], P[ierre] (1926), « Jacques Spitz : *La croisière indécise* », *Le Divan*, p. 330-331.
- AUDIAT, [Pierre ?] (1926), [sans titre], *La Revue de France*, 15 juin.
- B., G. (1939), « *L'expérience du Docteur Mops* », *Bulletin des Lettres*, 25 juillet.
- BIDOU, Henry (1926), « *La croisière indécise* », *La Revue de Paris*, juillet-août, p. 222.
- BIDOU, Henry (1935), « *L'agonie du monde* [sic] », *Journal des débats*, 14 septembre, p. 3.
- BOURDON, Ch. (1935), « *L'Agonie du globe* », *La Revue des lectures*, 15 octobre, p. 1190.
- BRASILLACH, Robert (1935), « Causerie littéraire », *L'Action française*, 11 juillet.
- BRASILLACH, Robert (1938), « *L'homme élastique* », [source inconnue : sous toutes réserves, *Je suis partout* ou *L'Action française*].
- BURNIAUX, Constant (1937), « *Les dames de velours* », *Le Journal de Charleroi*, 23 mai.
- CLOUARD, Henri (1931), « *Le voyage muet* », *La quinzaine critique*, 25 mai, p. 528.
- CRÉMIEUX, Benjamin (1926), « *La croisière indécise*, par Jacques Spitz », *Nouvelle Revue française*, octobre, p. 504-505.
- CRÉMIEUX, Benjamin (1928a), « *Le vent du monde*, par Jacques Spitz », *Nouvelle Revue française*, p. 742.
- CRÉMIEUX, Benjamin (1928b), « *Le vent du monde* », *Les Annales*, 1<sup>er</sup> décembre, p. 500.
- DESCAVES, Pierre (1933), « *Les dames de velours* », *L'Européen*, 19 mai, p. 4.
- DECHÊNE, Abel (1926), « *La croisière indécise* », *Études*, 5 décembre, p. 636.
- DERYCKE, Gaston (1938), « Du fantastique en littérature », *Le Rouge et le Noir*, fonds Spitz (NAF 28099, 21).

- DERYCKE, Gaston (1939), « Jacques Spitz ou les caprices de la renommée », *Cassandra*, 11 février.
- ELSEN, Claude (1963a), « Jacques Spitz », *Nouvelle Revue française*, n° 123, 1<sup>er</sup> mars, p. 533-534.
- ELSEN, Claude (1963b), « Les “romans fantastiques” de Jacques Spitz », *Fiction*, n° 113, avril, p. 129-131.
- FORESTIER, Antoine (1935), « *L'agonie du globe* », *Radio Magazine*, 21 juillet.
- JALOUX, Edmond (1926a), [sans titre], *Nouvelles littéraires*, novembre, p. 3.
- JALOUX, Edmond (1926b), « *La croisière indécise* », *Nouvelles littéraires*, juin, p. 4.
- KEMP, Robert (1926), « *La croisière indécise* », *La Liberté*, jeudi, 24 juin, p. 5.
- MANOUVRIEZ, Abel (1935), « *L'agonie du globe* », *Ric et Rac*, n° 347, 2 novembre, p. 5.
- M[IOMANDRE], F[rancis] de (1926), « P. S. », *L'Europe nouvelle*, n° 434, 12 juin, p. 816.
- MORIENVAL, Jean (1929), « 6 romans », *La semaine à Paris*, 4 au 11 janvier, p. 47.
- PARVILIEZ, Alphonse de (1938), « *L'homme élastique* », *Études*, 5 octobre, p. 428-429.
- P[ILLEMENT], G[eorges] (1931), « *Le voyage muet* », *Vient de paraître*, n° 102, février, p. 62.
- ROCHE, Sylvain (1938), « Avec le père de l'homme élastique » [source inconnue, don de Bernard Eschassériaux].
- SAURAT, Denis (1933), « *Les dames de velours*, par Jacques Spitz », *Nouvelle Revue française*, p. 1015-1016.

#### V. Articles et comptes rendus sur Spitz, après 1963

- ALTAIRAC, Joseph (2009), « De *La Guerre des mondes* à *La Guerre des mouches* : H. G. Wells et Jacques Spitz face au pessimisme cosmique », dans *Joyeuses apocalypses*, Bragelonne.
- ANDREYON, Jean-Pierre (1970), « *La guerre des mouches* », *Fiction*, n° 202, 1<sup>er</sup> octobre.
- GUAY, Patrick (2009), « Roman existentiel. *L'œil du purgatoire* », Québec, *Nuit blanche*, n° 114, avril, mai, juin, p. 33.
- GUAY, Patrick (2010), « Jacques Spitz. La vie et moi », dans *En marge. Relire vingt-cinq romanciers méconnus du XXe siècle*, sous la direction de François Ouellet, Québec, Éditions Nota bene, p. 349-361.
- GUAY, Patrick (2011), « Contre, tout contre le roman : *Le Vent du monde* de Jacques Spitz (1896-1963) », actes du 4<sup>e</sup> colloque biennal des programmes conjoints UQAC/UQAR/UQTR, tenu à l'UQAC les 24 et 25 avril 2009, sous la direction de Cynthia Harvey et Anne Martine Parent, p. 69-81 (à paraître en juin 2011).

- LEHMAN, Serge (2008), « Père égaré », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 28, p. 45-46.
- PIEYRE, Clément (2010), « Correspondance Pierre Véry – Jacques Spitz », dans *Temps noir, La revue des littératures policières*, n° 13, Joseph K. éditeur, p. 186-209.
- VAN DEYRES, Natacha (2008), « Guerre et Paix dans la science-fiction française des années 30. Sur Régis Messac et Jacques Spitz », dans *Aden. Paul Nizan et les années trente, Pacifisme et Antimilitarisme*, n° 7, octobre, p. 75-95.

#### VI. Autres comptes rendus avant 1940

- ARLAND, Marcel (1926), « *Le mémorial secret*, par Guillaume Gaulène », *Nouvelle Revue française*, août, p. 250.
- CH[ARLES], G[ilbert] (1924), « Philippe Soupault : *À la dérive* », *Le Divan*, p. 134-135.
- CHARPENTIER, John (1929), « *Pont-Égaré* », *Mercure de France*, 15-XII, p. 654-655.
- CHARPENTIER, John (1930), « *Jim Click ou la merveilleuse invention* », *Mercure de France*, 1-VIII, p. 679-680.
- CHARPENTIER, John (1931), « *Le peseur d'âmes* », *Mercure de France*, 15-V, p. 142-143.
- CHARPENTIER, John (1932), « *Les métamorphoses* », *Mercure de France*, 15-I, p. 390.
- CHEVALLEY, Abel (1927), « H.-G. Wells », *Vient de paraître*, mars, p. 699.
- GANDON, Yves (1928), « Maurice Renard et le fantastique moderne. De *Micromégas* à *Un homme chez les microbes* », *Vient de paraître*, septembre-octobre, p. 361-362.
- M[ARTINEAU], H[ENRI] (1931), « André Maurois : *Le peseur d'âmes* », *Le Divan*, p. 225-226.
- M[ARTINEAU], H[ENRI] (1932), « Martin Maurice : *Heureux ceux qui ont faim* », *Le Divan*, p. 34-35.
- M[ARTINEAU], H[ENRI] (1934), « Raymond Desorties : *Le Tétrabie* », *Le Divan*, p. 43.
- PARCEVAL, Pierre (1929), « *Les Surhommes*, de Han Ryner », *Vient de paraître*, mars, p. 127.
- POURRAT, Henri (1924), « *Le règne du bonheur*, par Alexandre Arnoux », *Nouvelle Revue française*, août, p. 239-240.
- R[OSSILION], Pierre (1927), « Pierre Goemaere : *Le Pèlerin du Soleil* », *Le Divan*, p. 515.
- S[ERZAIS], F[rançois] (1929), « Étienne Gril : *Les chevaliers de l'incertain* », *Le Divan*, p. 293.
- S[ERZAIS], F[rançois] (1932), « Pierre Véry : *Les métamorphoses* », *Le Divan*, p. 84.

## VII. Ouvrages et articles généraux

- ANGENOT, Marc (1980), « La science-fiction : genre et statut institutionnel », *Revue de l'institut de sociologie*, n° 3-4, p. 651-660.
- ASSOULINE, Pierre (1984), *Gaston Gallimard, un demi-siècle d'édition française*, Balland.
- AZIZA, Claude et Jacques GOIMARD (1986), *Encyclopédie de poche de la science-fiction*, Presses Pocket. (Coll. « Presses Pocket », n° 5237)
- BAUDOU, Jacques (2003), *La science-fiction*, Presses Universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? », n° 1426)
- BERL, Emmanuel (1929), *Mort de la pensée bourgeoise*, Grasset. (Coll. « Les "Écrits" »)
- BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Jacques DUBOIS et Jeannine PAQUE (1996), *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, José Corti.
- BOZZETTO, Roger (1992a), « Science-fiction et expérimentations formelles : formes et registres modernes de l'imaginaire », sur le site Quarante-Deux.
- BOZZETTO, Roger (1992b), « La science-fiction comme genre et produit : originalité de la S.-F. », sur le site Quarante-Deux.
- BOURDIEU, Pierre ([1992] 1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil. (Coll. « Points »)
- BRAUD, Michel (2006), *La forme des jours*, Seuil. (Coll. « Poétique »)
- BRIDENNE, Jean-Jacques (1950), *La littérature française d'imagination scientifique*, Dassonville.
- CLOUARD, Henri (1949), *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours, II, de 1915 à 1940*, Albin Michel.
- COUÉGNAS, Daniel (1992), *Introduction à la paralittérature*, Seuil. (Coll. « Poétique »)
- DAIX, Pierre (1975), *Aragon une vie à changer*, Seuil.
- DELBOUILLE, Paul (1987), « L'établissement du texte », dans Maurice DELCROIX et Fernand HALLYN, *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, p. 219-227.
- D'HUGUES, Philippe (2000), « La droite et le cinéma », dans Arnaud GUYOT-JEANNIN, *Aux sources de la droite. Pour en finir avec les clichés*, L'Âge d'homme, p. 25-34.
- DIDIER, Béatrice (1976), *Le journal intime*, PUF. (Coll. « littérature modernes »)
- DUBOIS, Jacques (1983), *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Nathan/Labor. (Coll. « Dossiers Media »)

- ELSEN, Claude (1950), « Le roman “fantastique” va-t-il tuer le roman “noir” ? », *Figaro littéraire*, samedi 8 avril.
- EISENZWEIG, Uri (1983), *Autopsies du roman policier*, UGE. (Coll. « 10/18 »)
- FITTING, Peter (1974), « SF Criticism in France », dans *Science Fiction Studies*, vol. 1, n° 3, spring.
- FREUD, Sigmund ([1925] 1971), *Ma vie et la psychanalyse*, Gallimard. (Coll. « Idées »)
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil. (Coll. « Points »)
- GENETTE, Gérard (1986), « Introduction à l'architexte », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV, *Théorie des genres*, Seuil. (Coll. « Points »)
- GLAUDES, Pierre (1999), Avant-propos au *Journal I* de Léon BLOY, Robert Laffont. (Coll. « Bouquins »)
- GODARD, Henri (2006), *Le roman modes d'emploi*, Gallimard. (Coll. « folio essais »)
- GOUANVIC, Jean-Marc (1994), *La science-fiction française au XX<sup>e</sup> siècle (1900-1968). Essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Amsterdam et Atlanta (GA), Rodopi, 292 p.
- HAMON, Philippe (1978), « Note sur un dispositif naturaliste », dans *Le naturalisme*, sous la direction de Pierre Cogy, UGE. (Coll. « 10/18 »)
- HAMON, Philippe (1983), *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz.
- HENRIOT, Émile (1957), *Les maîtres de la littérature française, I. Des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- HURET, Jules (1891), *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque Charpentier.
- KLEIN, Gérard (1973), « Préface » à A. VALÉRIE, *Sur l'autre face du monde et autres romans scientifiques de “Sciences et Voyages”*, Laffont, p. 7-27. (Coll. « Ailleurs et Demain/Classiques »)
- KLEIN, Gérard (2000), préface à John W. CAMPBELL jr., *Le ciel est mort*, Librairie générale française. (Coll. « Le livre de poche »)
- LEHMAN, Serge (2006), « Hypermondes perdus », dans *Chasseurs de chimères : l'âge d'or de la science-fiction française*, Omnibus.
- LÉTOUBLON, Françoise (1983), « Le miroir et la boucle », *Poétique*, n° 53, Seuil, p. 19-36.
- MITTERAND, Henri (1994), « Le musée dans le texte », dans *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, PUF. (Coll. « Écriture »)

- PERNOT, Denis (2008), « Mort d'un écrivain préféré... Les nécrologies de Maurice Barrès », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 4, 1 mars, URL : <http://www.fabula.org/lht/4/Pernot.html>.
- PIEYRE, Clément (2008), « Une porte vers les étoiles. Pour une approche des manuscrits de science-fiction », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 28, p. 5-13.
- PRINCE, Gerald (2004), « Romanesques et roman : 1900-1950 », dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT, *Le romanescque*, Presses Sorbonne nouvelle, pp. 183-191.
- QUENEAU, Raimond (1951), « Les science-fictions », *Critique*, n° 46, mars, p. 195-198.
- RAIMOND, Michel ([1966] 1985), *La crise du roman*, José Corti.
- RAIMOND, Michel (1988), *Le roman*, Armand Colin. (Coll. « Coursus »)
- RAMBAUD, Henri et Pierre VARILLON (1922), « Enquête sur la jeune littérature. Les maîtres de la jeune littérature », *La revue hebdomadaire*, septembre à décembre.
- RENARD, Paul (2003), *L'Action française et la vie littéraire (1931-1944)*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq. (Coll. « Perspectives »)
- RICARDOU, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil.
- ROUSSET, Jean (1978), *Le mythe de Don Juan*, Armand Colin.
- ROUSSET, Jean (1982), « Les fenêtres et la vue plongeante » dans *Forme et signification*, José Corti.
- SADOUL, Jacques (1973), *Histoire de la science-fiction moderne (1911-1971)*, Albin Michel.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil. (Coll. « Poétique »)
- SPRIEL, Stephen et Boris VIAN (1951), « Un nouveau genre littéraire : la science-fiction », dans *Les Temps modernes*, n° 72, octobre.
- STEMPEL, Wolf Dieter (1986), « Aspects génériques de la réception », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV, *Théorie des genres*, Seuil. (Coll. « Points Essais »)
- THOMSON, Clive (1986), « Problèmes théoriques de la parodie », *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été, p. 13-19.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil. (Coll. « Points »)
- TODOROV, Tzvetan (1987), *La notion de littérature*, Seuil. (Coll. « Points »)
- TONNET-LACROIX, Éliane (1991), *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Publications de la Sorbonne, série Langues et Langages n° 23.

VERSINS, Pierre (1972), *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Âge d'homme.

WOLF, Nelly (2003), *Le roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes. (Coll. « Culture et Société »)

ZOLA, Émile (1881), *Les romanciers naturalistes*, Charpentier.

#### VIII. Œuvres littéraires citées

ARAGON, Louis (1926), *Le paysan de Paris*, Gallimard. (Coll. « Le livre de poche »)

BARRÈS, Maurice (1994), *Romans et voyages*, édition établie par Vital Rambaud, Robert Laffont. (Coll. « Bouquins »)

BRETON, André (1988), *Œuvres complètes I*, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)

DELACROIX, Eugène (1895), *Journal, t. 3, 1855-1863*, Plon.

FLAUBERT, Gustave ([1869] 1952), *L'éducation sentimentale*, dans *Œuvres II*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)

GIDE, André ([1895] 2010), *Paludes*, Gallimard. (Coll. « Folio »)

LA BRUYÈRE (1886), *Les caractères*, Tours, Alfred Cattier.

LA ROCHEFOUCAULD (1925), *Réflexions ou Sentences et maximes morales*, Garnier frères.

LAUTRÉAMONT (1969), *Œuvres complètes*, chronologie et introduction par Marguerite Bonnet, Garnier-Flammarion.

LEIRIS, Michel ([1939] 1946), *L'âge d'homme*, Gallimard. (Coll. « Le livre de poche »)

LEIRIS, Michel (1992), *Journal 1922-1989*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Gallimard.

PERRAULT, Charles (1963), *Contes*, préface de Marcel Schneider, Lausanne, Éditions Rencontre.

RENAN, Ernest (1876), *Dialogues et fragments philosophiques*, Calmann-Lévy.

RENARD, Maurice (1921), *Le formidable événement*, P. Lafitte.

SAINT-JUST (1908), *Œuvres complètes*, Fasquelle.

SAINTE-BEUVE (1858-1872), *Causeries du lundi*, Garnier frères.

STENDHAL (1952), *Romans et nouvelles I*, texte établi et annoté par Henri Martineau, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)

STENDHAL (1955), *Œuvres intimes*, texte établi et annoté par Henri Martineau, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)

VALÉRY, Paul (1957), *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)

VALÉRY, Paul (1960), *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »)

VAUVENARGUES (1925), *Œuvres choisies*, avec La Rochefoucauld, *Réflexions, sentences et maximes morales*, Garnier frères.

**Annexe 1. Fac-similé d'un feuillet du journal de Jacques Spitz**

Le plume d'aigle se casse et enroule; la pelotte d'épingles; la canquette à carreaux; l'aiguille; l'étrépage; l'auge et l'espoirance; l'écriture chinoise; les Nostalgiques; les comités et l'œil; la liste interminable des voisins fleurit la pulvérisation amoureuse et l'augustin printannière; le versin du sage l'œil la croquette de la croche au ma'choire; nuit; transforme.

Qu'en est la pelotte des pabentes, sous le ~~ma'choire~~ l'œil en canquette d'aigle. Chemin une rage interminable dans les voisins li'vres de l'étrépage et l'espoirance, la liste comite se voit de l'écriture du croche la transforme en carreaux de plume au l'auge de l'aiguille fleurit alors l'encre printannière de ce versin etant l'œil l'augustin amoureuse de croche la nuit devant la ~~ma'choire~~ l'œil des églantines lentes.

Annotation: Le premier couplet comporte un certain nombre d'idées distinctes. Le second doit exprimer les mêmes motifs, associés, et rendus en s'attachant à ne donner prise à aucune liaison logique au poète.

En un mot le but de l'œuvre de vers logique, et non poétique, est une œuvre, n'en plus, que des églantines tristes cherchant une idée d'élégance.

Enfin de remarquer encore que l'œuvre poétique quand on retranche la liaison logique. Il faut cette liaison pour s'échapper à la liaison poétique. Et c'est fait de la vers de l'élève.

Il y a deux aspects de la poésie qui se voient. Il y a aspect quant à l'œuvre nouvelle sur la liaison avec la poésie, la logique avec ce qui se voit. Il faut dire l'aspect logique, l'aspect poétique.

L'aspect logique (est l'aspect complet) c'est à dire sans liaison aucune. L'aspect poétique, est l'aspect qui se voit à l'œuvre de la poésie l'œuvre poétique.

On peut en faire de l'œuvre un ~~aspect complet~~ aspect complet lui-même des aspects logiques, en couplets. A priori le second couplet est toujours poétique s'il est de même à ne comporter que des aspects logiques. En fait il ne contient que deux aspects, les deux mots se lient en couplet comme l'indique le premier est complet.

Rien n'est de même que des aspects poétiques, et ce qui que les images se lient par des raisons non logiques, mais poétiques.

Dans la poésie ordinaire, il ne doit y avoir aucun aspect, c'est à dire que tout doit logiquement s'en lier.

Dans la poésie ~~ordinaire~~ il y a des aspects poétiques, mais que des aspects poétiques, c'est à dire que les mots s'élèvent l'un sur l'autre sans aucune liaison poétique (comme de définir la liaison poétique = une liaison logique) (note que l'aspect poétique peut être lié au mot et s'élèvent l'un sur l'autre plus au moins qu'il n'est lié).

Dans la poésie ordinaire parfaite il ne doit y avoir que des aspects logiques.

**Annexe 2. Fac-similé d'un feuillet du journal de Jacques Spitz**



## INDEX

- ALAIN (Émile Chartier), 499  
ALDANOV Mark, 157  
ALEXANDRE, 191, 620  
ALTAIRAC Joseph, 135, 149, 150, 158  
AMIEL H.-F., 2  
ANDREVON Jean-Pierre, 32, 33  
ANGENOT Marc, 55, 73, 75, 85, 90, 92, 94, 95  
ANOUILH Jean, 28, 220  
ANTIGONE, 220, 221, 256  
APOLLINAIRE Guillaume, 96  
ARAGO François, 92  
ARAGON Louis, 26, 28, 45, 56, 59, 60, 61, 63, 67, 114, 201, 366, 426, 438, 523, 538, 539, 588, 591, 594, 614, 615, 616, 618, 715, 717, 732, 747, 749, 788, 796, 822  
ARISTOTE, 191  
ARLAND Marcel, 787  
ARLETTY (Léonie Bathiat dit), 28  
ARMENGAUD (la famille), 19  
ARMENGAUD (les frères), 25  
ARMENGAUD André, 20  
ARNOUX Alexandre, 7, 8, 93  
ASSOULINE Pierre, 27, 71, 72  
AUSTER Paul, 125  
BALZAC Honoré (de), 11, 83, 174, 452, 722, 843  
BARRÈS Maurice, 20, 41, 56, 60, 61, 62, 66, 67, 74, 81, 83, 88, 119, 121, 129, 133, 142, 201, 296, 338, 340, 341, 348, 370, 381, 389, 391, 414, 432, 444, 456, 464, 479, 480, 482, 513, 539, 540, 541, 566, 590, 709, 722, 799  
BATAILLE Georges, 131  
BAUDELAIRE Charles, 63, 89, 148, 153, 160, 162, 442, 447, 487, 496, 538, 843  
BEAUHARNAIS Joséphine (de), 553  
BENOÎT Pierre, 85  
BERL Emmanuel, 9, 65, 498, 763  
BERNARD Jean-Jacques, 821  
BERNARD Tristan, 96  
BERTRAND J.-P. et al., 41, 62, 92, 93, 110, 120, 123, 127, 128, 130, 138  
BLANCHET, 881  
BLANCHOT Maurice, 92  
BLOCH Jean-Richard, 820  
BLOY Léon, 39, 65, 836  
BLUM Léon, 117  
BOHR Niels, 55, 760, 773, 776  
BONAPARTE Napoléon, 55  
BOPP Léon, 81  
BORDEAUX Henri, 22, 76  
BORGES Jorge Luis, 96  
BOSSUET Jacques Bénigne, 338, 419, 722  
BOST Pierre, 101, 112  
BOTTICELLI, 273  
BOUDDAH, 109, 110, 186  
BOURDIEU Pierre, 68, 73, 75, 83, 85, 113  
BOURDON Ch., 140  
BOURGET Paul, 22, 88  
BOZZETTO Roger, 6, 92, 93  
BRADBURY Ray, 33  
BRASILLACH Robert, 21, 74, 157  
BRAUD Michel, 2, 12, 19, 41  
BRÉHIER Émile, 55, 862  
BRETON André, 26, 33, 57, 58, 87, 89, 107, 110, 201, 432, 538, 717  
BRIDENNE Jean-Jacques, 99, 145, 146  
BURIDAN Jean, 508  
BUTOR Michel, 92  
CAHUET Albéric, 157  
CAILLOIS Roger, 788  
CAMPBELL John W., 104  
CAMUS Albert, 72

- CARMEN (personnage de Mérimée), 361  
 CARNÉ Marcel, 28  
 CASON-BONARDEL F., 20, 67  
 CASSOU Jean, 27, 539  
 CAZAL Edmond, 150  
 CÉLINE Louis-Ferdinand, 787, 843, 880  
 CHAPLIN Charles, 570  
 CHARLEMAGNE (empereur), 117  
 CHARLOT (personnage de Chaplin), 545  
 CHARPENTIER John, 7, 76  
 CHATEAUBRIAND François René (de),  
 20, 67, 201, 218, 340, 366, 370, 374,  
 452, 461, 464, 478, 480, 483, 553, 722  
 CHESTERTON G. K., 795, 804  
 CHEVALLEY Abel, 146  
 CHEVALLIER Jacques, 100  
 CLAIR René, 239  
 CLAUDEL Paul, 356, 590, 591, 833, 881  
 CLÉOPÂTRE, 291  
 CLOUARD Henri, 3, 8, 34, 76, 151, 275,  
 499, 539  
 COCTEAU Jean, 96, 697  
 COLETTE, 59, 615  
 CONSTANT Benjamin, 201  
 CORNEILLE Pierre, 227, 315, 642  
 CORTAZAR Julio, 96  
 COT Pierre, 117  
 CRÉMIEUX Benjamin, 27, 28, 100, 110,  
 157, 162, 163, 799, 820  
 CYRANO DE BERGERAC Savinien  
 (de), 6, 56, 91, 92, 146, 152, 535, 544,  
 550  
 D'HUGUES Philippe, 21  
 DABANCOUR Suzanne, 16  
 DAIX Pierre, 60  
 DANTE Alighieri, 260  
 DARIEUX Danielle, 28  
 DARIUS, 620  
 DELACROIX Eugène, 550, 586  
 DELBOUILLE Paul, 11  
 DELTEIL Joseph, 28  
 DENNIS Geoffrey, 77  
 DERENNES Charles, 93  
 DERVAL André, 880  
 DERYCKE Gaston, 20, 21, 74, 95, 101,  
 149, 154, *Voir* Claude Elsen  
 DESCARTES René, 270, 358, 367, 632,  
 722, 750, 779  
 DESORTIES Raymond, 76  
 DICK Philip K., 96  
 DIDEROT Denis, 107, 108, 337, 435,  
 569  
 DIDIER Béatrice, 315  
 DIRAC Paul, 758  
 DON JUAN (héros moderne), 24, 56, 57,  
 189, 291, 548, 579, 691, 716, 797  
 DOSTOÏEVSKI Fedor, 605, 607  
 DRIEU LA ROCHELLE Pierre, 61, 69,  
 498, 499, 799  
 DUBOIS Jacques, 95  
 DUCASSE Isidore, 176, 489, 578, *Voir*  
 Lautréamont  
 DUHAMEL Marcel, 72  
 EINSTEIN Albert, 148, 817  
 EISENZWEIG Uri, 92  
 ELSEN Claude, 21, 33, 34, 35, 36, 49,  
 57, 74, 91, 105  
 ÉLUARD Paul, 227, 319  
 ESCHASSÉRIAUX Bernard, iii, 15, 17,  
 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 32, 36,  
 49, 67, 68, 94, 101, 223, 745  
 FARMER Frances, 833  
 FARRÈRE Claude, 96  
 FAULKNER William, 858  
 FÉNELON François de Salignac, 67, 218,  
 370, 478, 722  
 FITTING Peter, 91  
 FLAUBERT Gustave, 83, 113, 130, 201,  
 309, 328, 419, 464, 470, 471, 472, 473,  
 478, 569, 739  
 FLEURET Fernand, 76  
 FORESTIER Antoine, 140  
 FOUCHET Max-Pol, 49  
 FOUQUET Jean, 76  
 FRANCE Anatole, 75, 615  
 FREUD Sigmund, 55, 190, 650, 651, 738  
 GALLET Georges H., 28, 34, 72, 91  
 GALLIMARD Claude, 101

- GALLIMARD Gaston, 27, 28  
 GANDON Yves, 152  
 GAULÈNE Guillaume, 787  
 GAUTIER Théophile, 89  
 GENETTE Gérard, 82, 144, 145, 146  
 GIDE André, 11, 41, 43, 56, 61, 64, 65, 66, 122, 131, 134, 144, 200, 233, 261, 338, 340, 356, 378, 383, 391, 410, 447, 448, 449, 453, 469, 477, 499, 541, 589, 590, 644, 716, 829, 848, 877  
 GIRAUDOUX Jean, 28, 200, 201, 533, 534, 864  
 GISTUCCI Paul, 20, 136, 342  
 GOETHE Johann Wolfgang von, 219, 461, 483, 529  
 GONCOURT (les frères), 91  
 GOUANVIC Jean-Marc, 143, 150, 152, 158  
 GOURMONT Rémy (de), 57  
 GRAF Jenny, 25, 825, 827  
 GRECO (Le), 296  
 GREENLEE Gladys, 25, 729  
 GREUZE Jean-Baptiste, 455  
 GRIL Étienne, 76  
 GRUÉNAIS P.-A., 72  
 GSELL Paul, 150  
 GUTENBERG Johannes, 260  
 HAEDENS Kléber, 74  
 HALÉVY Ludovic, 361  
 HALS Franz, 367, 632  
 HAMLET (personnage de Shakespeare), 35, 53, 56, 57, 63, 122, 131, 158, 179, 309, 443, 444, 466, 470, 471, 601, 611, 642, 650, 651, 659, 676, 691, 716, 735, 739, 773  
 HAMON Philippe, 107, 116, 124  
 HOMÈRE, 183, 249  
 HONEGGER Arthur, 28  
 HUGO Victor, 118, 227, 461, 483, 843  
 HUGUETTE (jeune prostituée), 25, 763, 764  
 HURET Jules, 86, 512  
 HUYSMANS J. K., 127  
 IONESCO Eugène, 48, 308  
 JACOB (patriarche biblique), 842  
 JACOB Max, 26, 792  
 JALOUX Edmond, 115, 116, 143  
 JÉSUS (le Christ), 63  
 JONCQUEL Octave, 141  
 JOSEPH (père de Jésus), 188  
 JOYCE James, 354  
 KAFKA Franz, 15  
 KANT Emmanuel, 50, 56, 58, 62, 63, 494, 521, 601, 755, 817  
 KANTERS Robert, 34  
 KEATON Buster, 570  
 KLEIN Gérard, 32, 33, 90, 96, 104  
 LA BRUYÈRE Jean (de), 448, 449, 477  
 LA FONTAINE Jean (de), 478  
 LA PATELLIÈRE (neveu du peintre), 27  
 LA PATELLIÈRE Amédée Dubois (de), 27  
 LA ROCHEFOUCAULD, 57, 391, 462  
 LABROUSSE Ernest, 153  
 LACLOS Choderlos (de), 689  
 LAFFOREST Roger (de), 7  
 LANG André, 71  
 LARDREAU Guy, 6  
 LAUTRÉAMONT, 35, 45, 46, 56, 57, 58, 59, 61, 66, 67, 74, 81, 159, 176, 201, 227, 257, 428, 521, 535, 538, 545, 599, 601, 607, 608, 614, 615, 779, 843  
 LAWRENCE T. E., 109  
 LÉAUTAUD Paul, 15  
 LEBLANC Maurice, 141  
 LEHMAN Serge, 31, 34, 139, 844  
 LEIRIS Michel, 2, 15, 33, 38, 490, 600  
 LEJEUNE Philippe, 780  
 LEMAÎTRE Jules, 218  
 LÉTOUBLON Françoise, 120  
 LIÈVRE Pierre, 109, 111  
 LLOYD Harold, 570  
 LOUIS XVI, 780  
 LOUIS-PHILIPPE (roi de France), 234  
 LUC (évangéliste), 738  
 LUCIEN DE SAMOSATE, 91  
 MAAR Dora, 26, 827  
 MAHOMET, 110

- MALLARMÉ Stéphane, 89, 127, 269,  
 296, 298, 300, 347, 367, 512, 615  
 MALRAUX André, 498, 499  
 MANSFIELD Katherine, 677, 701  
 MARAIS Jean, 28  
 MARTINEAU Henri, 146, 152  
 MARX Karl, 579  
 MAUPASSANT Guy (de), 93, 96  
 MAURIAC François, 864  
 MAUROIS André, 7, 76, 77, 93, 96, 144  
 MEILHAC Henri, 361  
 MÉLIÈS Georges, 570  
 MÉRIMÉE Prosper, 361  
 MESSAC Régis, 90  
 MICHAUX Henri, 27, 298  
 MILLE Pierre, 140  
 MIRABEAU, 432  
 MIREILLE (Mireille Hartuch dite), 763  
 MITTERAND Henri, 127  
 MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin dit),  
 466  
 MONNEROT Jules, 788  
 MONTAIGNE Michel (de), 843  
 MONTALBETTI Christine, 780  
 MONTESQUIEU, 6  
 MONTHERLANT Henry (de), 69, 461,  
 799  
 MORAND Paul, 85  
 MORIENVAL Jean, 157  
 NAU John-Antoine, 93  
 NEEFS Jacques, 780  
 NÉRON (empereur), 110, 178  
 NERVAL Gérard (de), 89  
 NEWTON Isaac, 817  
 NOHAIN Jean, 763  
 PARCEVAL Pierre, 151  
 PASCAL Blaise, 50, 56, 57, 62, 63, 64,  
 122, 139, 162, 253, 291, 338, 367, 370,  
 400, 419, 435, 442, 471, 484, 489, 507,  
 630, 631, 721, 722, 732, 745, 843  
 PAULHAN Jean, 21, 27  
 PENROSE Roland, 227  
 PEREC Georges, 145  
 PERNOT Denis, 61  
 PÉROCHON Ernest, 93  
 PERRAULT Charles, 229  
 PERRIER Odilon-Jean, 116  
 PICASSO Pablo, 239, 501, 696, 697, 827  
 PIEYRE Clément, iii, 1, 15, 16, 33, 35,  
 42, 116, 143, 162  
 PILLEMENT Georges, 131  
 PILOTIN Michel. *Voir* Stephen Spriell  
 PIRANDELLO Luigi, 27, 56, 108  
 POE Edgar Allen, 75, 76, 89, 91, 593  
 POULET Robert, 21  
 POURRAT Henri, 146, 151  
 PRÉVERT Jacques, 26, 27, 72  
 PRÉVOST Jean, 89  
 PRINCE Gérauld, 88, 123  
 PROUST Marcel, 28, 65, 107, 108, 145,  
 174, 189, 200, 224, 261, 397, 430, 498,  
 533, 534, 706, 853, 854, 878  
 QUENEAU Raymond, 91, 145  
 RABELAIS François, 44, 117, 406, 483,  
 569, 843  
 RACHILDE (Marguerite Eymery dite),  
 155  
 RACINE Jean, 157, 218, 227, 262, 267,  
 298, 400, 478, 481, 527, 531, 591, 615,  
 642, 722, 732  
 RADIGUET Raymond, 275  
 RAIMOND Michel, 52, 81, 85, 86, 87,  
 88, 89, 108, 109, 111, 121, 123, 134,  
 144  
 RAMBAUD Henri, 60  
 RANCÉ Armand Jean le Bouthillier, 370  
 RAPHAËL, 192  
 RAY Jean, 96  
 REBATET Lucien, 21  
 RENAN Ernest, 20, 67, 294, 338, 404,  
 632, 708, 722  
 RENARD Maurice, 7, 90, 124, 141, 146,  
 150, 151  
 RENARD Paul, 74  
 RENÉVILLE Roland (de), 67  
 RENOIR Pierre, 28  
 RÉSAL Paul, 19  
 RÉTIF DE LA BRETONNE, 76

- RICARDOU Jean, 597  
 RIMBAUD Arthur, 41, 45, 46, 56, 58, 59,  
 63, 66, 67, 117, 159, 192, 217, 246,  
 257, 258, 280, 293, 296, 298, 305, 319,  
 334, 335, 347, 358, 370, 406, 428, 448,  
 500, 539, 577, 578, 614  
 ROCHE Sylvain, 4, 19, 75, 95, 119, 136,  
 150, 152  
 ROGER-MARX Claude, 821  
 ROSNY aîné, 7, 93, 141  
 ROUSSEAU (Henri dit le douanier), 500  
 ROUSSEAU Jean-Jacques, 67, 201, 218,  
 370, 478, 516, 563, 891  
 ROUSSET Jean, 124, 189  
 RUBAT DU MÉRAC (famille), 17  
 RUBAT DU MÉRAC Henri, 17  
 SACHS Maurice, 76  
 SADOUL Jacques, 31, 90, 104, 137  
 SAINT SÉBASTIEN, 195  
 SAINTE-BEUVE, 65, 224, 432, 716  
 SAINT-ÉVREMOND, 477  
 SAINT-JUST Louis Antoine (de), 224  
 SANKARA, 493  
 SARTRE Jean-Paul, 123  
 SAUVAGE Marcel, 140  
 SCHAEFFER Jean-Marie, 78, 79, 80,  
 103, 163  
 SCHNEIDER Marcel, 33  
 SCHWOB Marcel, 89  
 SERZAIS François, 76, 94  
 SHAKESPEARE William, 179, 262, 266,  
 309, 443, 481, 483, 519, 815, 853  
 SHAW George Bernard, 195  
 SIGAUX Gilbert, 142  
 SOCRATE, 227, 461  
 SOPHOCLE, 220  
 SOUDAY Paul, 261  
 SOUPAULT Philippe, 58, 201  
 SPAETH René, 150  
 SPINOZA Baruch, 593  
 SPITZ Jean, 17  
 SPITZ Joseph, 16, 18, 544, 546, 662, 663,  
 751  
 SPITZ Pierre, 17  
 SPITZ René, 17, 22  
 SPRIEL Stephen, 72, 91  
 STEMPEL Wolf D., 79  
 STENDHAL (Henri Beyle dit), 83, 431,  
 452, 479, 496, 511, 553, 643, 722, 887  
 STERNE Laurence, 6, 107, 108, 152  
 STRAVINSKY Igor, 239, 501  
 SUE Eugène, 73  
 SULLY PRUDHOMME, 488  
 SWIFT Jonathan, 6, 152  
 THÉRIVE André, 820  
 THÉVENIN René, 104  
 THIBAUDET Albert, 87  
 THOMSON Clive, 147  
 TIRSO DE MOLINA, 189  
 TODOROV Tzvetan, 80, 89, 90, 96, 120,  
 146  
 TONI (jeune Américaine), 729, 740, 741,  
 745  
 TRINTZIUS René, 7  
 TZARA Tristan, 788  
 VALÉRY Paul, 28, 45, 56, 58, 61, 64, 65,  
 66, 74, 81, 83, 87, 88, 89, 107, 110,  
 117, 131, 134, 136, 139, 144, 156, 159,  
 174, 176, 181, 214, 261, 267, 269, 300,  
 375, 391, 424, 442, 447, 463, 471, 477,  
 501, 590, 609, 615, 669, 722, 778, 789,  
 860, 872, 891, 899  
 VAN DEYRES Natacha, 158  
 VARILLON Pierre, 60  
 VARLET Théo, 90, 141  
 VAUVENARGUES, 50, 56, 57, 122,  
 387, 391, 392, 393, 401, 412, 417, 432,  
 436, 448, 491  
 VERNE Jules, 7, 74, 75, 76, 88, 89, 91,  
 93, 136, 141, 152, 153, 162  
 VERSINS Pierre, 149  
 VÉRY Pierre, 7, 15, 16, 27, 33, 42, 94,  
 95, 116, 143  
 VIAN Boris, 91  
 VILLIERS DEL'ISLE-ADAM, 89, 92  
 VILLON François, 44, 746, 843  
 VIRGILE, 183  
 VOITURE Vincent, 478

VOLTAIRE (François Marie Arouet dit),  
6, 75, 76, 91, 93, 146, 151, 152, 156,  
270, 393, 461, 843  
WARREN Austin, 82  
WELLEK René, 82

WELLS H. G., 7, 74, 75, 76, 88, 91, 141,  
146, 149, 150, 151, 152, 156  
WOLF Nelly, 119  
WOOLF Virginia, 774, 811, 815  
ZOLA Émile, 75, 83, 85, 93, 174

Rapport-Gratuit.com

